

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**“Las vanguardias en Trilce: una concepción de la creatividad
y del ser humano”**

Tesis para optar el grado de Magíster en Licenciatura Hispanoamericana.

AUTORES

Martín Palma Melena

ASESOR

Ricardo González Vigil

JURADO

Enrique Manuel Bruce Marticorena

Rocío Silva-Santisteban

LIMA – PERU

DICIEMBRE 2012

Las vanguardias en Trilce: una concepción de la creatividad y del ser humano



ÍNDICE

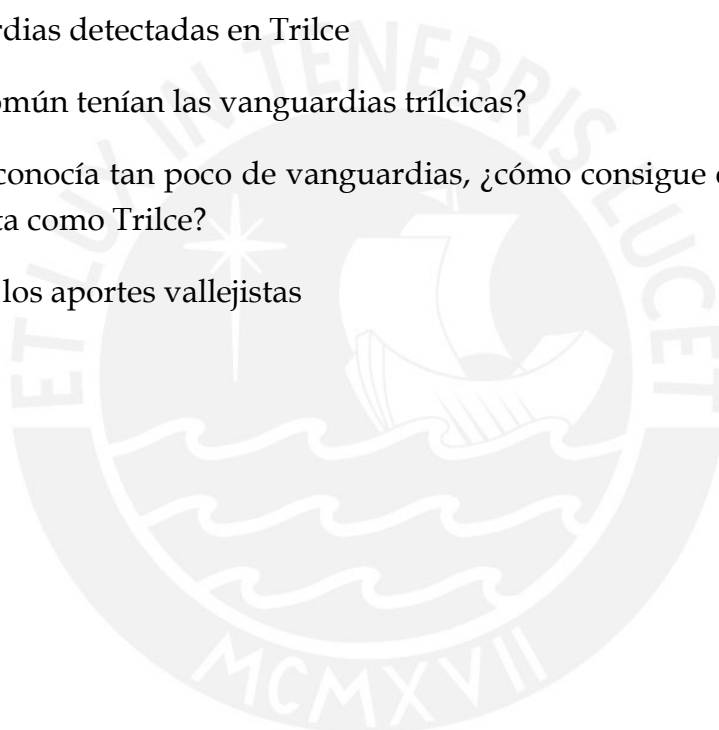
I.- Introducción

II.- Las vanguardias detectadas en Trilce

III.- ¿Qué de común tenían las vanguardias tríllicas?

IV.- Si Vallejo conocía tan poco de vanguardias, ¿cómo consigue escribir una obra tan vanguardista como Trilce?

V.- Revisión de los aportes vallejist



I.- Introducción



Al ser publicado en 1922, el poemario Trilce resulta siendo un fenómeno vanguardista demasiado desproporcionado para toda la vanguardia por entonces existente en el Perú; un fenómeno demasiado desproporcionado también para la poca o ninguna vanguardia conocida por Vallejo (como después veremos, en el mejor de los casos, el poeta peruano tenía un conocimiento muy precario de estos movimientos artísticos).

Entonces, ¿cómo Vallejo consigue en Trilce ser tan vanguardista si conocía poca o ninguna vanguardia y si en el Perú de 1922 la vanguardia existente era muy escasa? Nuestra tesis responde a esta pregunta proponiendo lo siguiente: Vallejo sintoniza en Trilce con las vanguardias (no por tópicos sino por sensibilidad) porque tenía bien interiorizada una creatividad concebida como libérrima.

Sin embargo, debemos hacer una aclaración: en Vallejo, tal concepción de la creatividad no es un simple propuesta estética o una simple definición o idea; más bien, es parte de su estructura mental; de su matriz mental; de su forma mentis...

Vallejo era un hombre de muchas contradicciones en lo político, en lo religioso, en lo existencial y en lo artístico. Por ende, en medio de tanta contradicción, si algo permanente existe debe buscarse no en sus ideas (acaso muy volubles y contradictorias a lo largo de la vida del vate liberteño); debe buscarse más bien en la matriz mental donde anidaban tales ideas...

La mencionada creatividad, tal como la entiende Vallejo, responde a una profunda formación cristiana; más precisamente, una concepción antropológica consistente en un ser humano integrado por cuerpo y alma y espíritu.

Para que la idea de forma mentis quede más clara, podría ser útil profundizar en Joyce y en su proceso creativo, para de allí establecer un paralelo entre el irlandés y el peruano (como después veremos en Joyce y en Vallejo sus procesos creativos y sus marcadas formaciones católicas están relacionados). Por lo pronto analizaremos la poética de Joyce (en un sentido estricto y simple, la poética es no la poesía sino la reflexión sobre la misma):

Al respecto, sobre la poética joyciana Eco nos dice cosas perfectamente aplicables a la poética vallejana:

...para comprender el desarrollo de su poética [la de Joyce], es necesario remitirse continuamente a su desarrollo espiritual o mejor dicho al desarrollo de ese personaje que vuelve constantemente en el curso del inmenso fresco autobiográfico de varias obras, se llame Stephen Dedalus, Bloom o H.C. Earwicker. Así nos damos cuenta de que la poética de Joyce no vale como punto de referencia fuera de la obra

para comprender la obra, sino que forma íntimamente parte de la obra y es aclarada y explicada por la obra misma en sus varias fases de desarrollo (Eco 211-212; el paréntesis es mío; mis resaltados)

Al analizar la obra joyciana, Eco parte de especular sobre la necesidad de comprender tal poética como una tensión constante entre poéticas distintas que se oponen y que se complementan y que se implican. Más todavía, según sugiere el académico italiano, dentro de este proceso dialéctico podría vislumbrarse un reflejo de las paradojas y vicisitudes y pugnas de la poética contemporánea, de la cultura moderna y de todo un método epistemológico para aspirar lograr una visión del mundo. Y si volvemos al caso de Vallejo, Trilce, en cierto modo, proyecta las contradicciones y crisis del rapsoda peruano; contradicciones y crisis que serían acaso no sólo existenciales, sino además propias de doctrinas que al momento de publicarse aquel poemario estaban en oposición no sólo en el plano de ideas, sino además de visiones del mundo. En todo caso, Eco nos dice sobre el opus joyciano:

Tendremos, pues, que preguntarnos si todo el opus joyciano no puede verse como la historia dialéctica de varias poéticas opuestas y complementarias; y si en ello no se encuentra desplegada la historia de la poética contemporánea en un juego de oposiciones e implicaciones continuas. En ese sentido la búsqueda de una poética joyciana nos llevaría a recorrer de nuevo las vicisitudes de la cultura moderna, y en ella una metodología epistemológica para la definición del mundo (Eco 212)

Eco además da algunos trazos biográficos referidos a la acentuada formación católica de Joyce (y en este punto resulta difícil ignorar un paralelo entre el rapsoda liberteño y el autor irlandés respecto a una infancia marcada por una fuerte formación católica). Y estos trazos se destacamos: una formación jesuita «según las formas de un ascetismo loyoliano y de una cultura fruto de la contrarreforma» (Eco 212); «(Joyce) se acerca, a través del filtro de una escolástica post-tridentina, al pensamiento de Santo Tomás, del cual paradójicamente hace una bandera de rebelión»(Eco 212); «su ortodoxia -desde hacía mucho tiempo minada en el plano de la sensibilidad- recibe un serio golpe con el descubrimiento de Giordano Bruno» (Eco 212). En referencia a lo último, cabe adelantar (pues sobre esto profundizaremos después) que la ortodoxia de Joyce (incluso tras ser golpeada tras el descubrimiento de Bruno) queda minada en el plan de las creencias, pero no de un hábito mental o de un sustrato o de una forma mentis (y ese sustrato católico también lo detectamos en Vallejo, aun tras haber un eventual abandono o crisis de la religión: aun tras sus dudas y acaso hasta rupturas confesionales, en el poeta peruano la fe cristiana subsiste en sus obras y aun en Trilce no necesariamente como convicción pero sí como una estructura mental, como una forma mentis, como el mismo sustrato que Eco detecta incluso en un Joyce trasgresor de la ortodoxia religiosa heredada de los jesuitas).

Asimismo, Eco destaca tres influencias importantes que acompañarían a Joyce en toda su trayectoria: 1.- La filosofía de Santo Tomás (influencia que en Joyce, tras

describir a Bruno, entra en crisis pero no se destruye); 2.- La aspiración a asociar arte y compromiso moral (esto por influjo del poeta noruego Ibsen); 3.- La poética simbolista. Veamos:

Otros son los encuentros intelectuales del joven Joyce (Fogzzaro, Hauptmann, la teosofía...); pero en estos años (alrededor de 1903) se concentran en él tres grandes líneas de influencia que encontraremos en toda su obra y en sus concepciones del arte. Por una parte la influencia filosófica de Santo Tomás, puesta en crisis pero no destruida por las lecturas de Bruno; por otra, con Ibsen, un reclamo a una relación más estrecha entre arte y compromiso moral; y, por último, fragmentaria pero invariante, respirada en el aire más que asimilada en los libros, la influencia de la poética simbolista, todas las seducciones del decadentismo, el ideal estético de una vida dedicada al arte y de un arte sustituto de la vida, el estímulo, en fin, para resolver los grandes problemas del espíritu en el laboratorio del lenguaje (Eco 213; el segundo paréntesis es mío; los resaltados son míos)

Sin embargo, Eco hace una precisión fundamental: no interesa qué tan variadas y fuertes sean las influencias posteriores que uno reciba (nuevas convicciones e incluso confesiones, estilos artísticos, corrientes filosóficas y estéticas, visiones del mundo y de la vida, etcétera), la forma mentis, constituye la matriz que siempre perdurará y que soportará y que interpretará las más diversas y hasta opuestas ideas. En el caso de Joyce, las tres influencias mencionadas (y todo aquello que ellas conllevaban) se grabaron más en su memoria que en su forma mentis. A lo largo de nuestra tesis, el mismo fenómeno detectamos en Vallejo, el momento de

gestar y publicar Trilce él pudo haber recibido influencias diversas como el positivismo y el darwinismo, sin mencionar su posterior militancia y adhesión a favor de la ortodoxia marxista, empero, todas esas influencias doctrinales y filosóficas reposaban sobre un sustrato católico, estaban enmarcadas dentro de una forma mentis católica; o por decirlo en términos de Eco, en Vallejo, tales influencias marcaron su memoria, no su forma mentis o sus hábitos mentales. Recojamos textualmente la precisión formulada por Eco:

Estas tres influencias seguirán toda la formación sucesiva de Joyce; la mole inmensa de lecturas e intereses cultivados después, su acercamiento a los grandes problemas de la cultura contemporánea, de la psicología de lo profundo a la física relativista, si bien le abrirán al descubrimiento de nuevas dimensiones del universo (y en ese sentido entrarán de modo evidente a determinar su poética), se grabarán no obstante más sobre su memoria que sobre su forma mentis. Bagaje nocional adquirido, este conjunto de nuevos datos se fundirá y se resolverá a la luz de la herencia cultural y moral acumulada en su juventud (Eco 213)

Eco continúa describiendo algunos rasgos dentro del proceso en que una forma mentis escolástica como la de Joyce alberga en su interior una serie de oposiciones y dialécticas sujetándolas a sus hábitos mentales. Así las cosas, Joyce en todo momento parte de la Summa o de un universo ordenado por la escolástica, y dentro de esa matriz medieval se darán todos sus vaivenes dialécticos, sus vicisitudes y oposiciones. Sin embargo, en Joyce, está dialéctica sujeta a reglas mentales de una la forma mentis escolástica no se da únicamente de una manera

transparente como una «curva elegante de oposiciones y mediaciones» (Eco 213); en dicha dialéctica Eco descubre dimensiones más sutiles: «Es como si, mientras la mente de Joyce lleva a su término su curva elegante de oposiciones y mediaciones, en su inconsciente se agitate la memoria inexpresada de un trauma ancestral» (Eco 213). Incluso, dentro de la forma mentis escolástica de Joyce, el juego de contradicciones producidas por las distintas influencias culturales del irlandés es un eco de un juego dialéctico más profundo y vasto: por un lado, el hombre medieval que se siente nostálgico de un mundo coherente donde todo tenía un orden y un sentido; por otro lado, el hombre contemporáneo que busca fundar un nuevo hábitat pero que aún no le encuentra un orden o unas reglas y que por ende siente paradójicamente nostalgia de una niñez perdida donde todo tenía una explicación, una coherencia, un porqué (y aun cuando a ese nuevo hábitat este hombre contemporáneo pretenda negarle todo orden y toda regla, aun así se siente inseguro de si sólo le correspondería entenderlo como caos, en cuyo caso acaso no sea una pulsión muy humana hallar la coherencia incluso en medio del puro caos, y esto por más que uno sea muy libertario y pretenda liberar al mundo de la supuesta esclavitud de todo orden y de toda coherencia). En suma, en la obra de Joyce, Eco deduce «el desarrollo de una polaridad continúa y de una tensión nunca satisfecha» (Eco 213; mis resaltados).

Por último, según sugiere Eco, en Joyce cabe hablar de catolicismo, pero no como una lealtad confesional defendida contra los avatares existenciales o filosóficos o

estéticos, Joyce trasluce su catolicismo incluso contradiciéndolo y hasta blasfemando, pues aun así «presencias de la pasada ortodoxia emergen continuamente en toda su obra» (Eco 216) y se «revelan permanencias afectivas»(Eco 216). Desde esta óptica, Joyce puede haberse apartado de una doctrina y de una moral; sin embargo, pese a esto, «ha conservado sin embargo como hábito mental las formas exteriores de un edificio racional y mantiene una reacción instintiva, no pocas veces inconsciente... (Eco 216). Y en ese sentido algo ambivalente y contradictorio, incluso por las particulares características en los recursos para oponerse a convicciones pasadas, cabe hablar del catolicismo de Joyce.

En cualquier caso, en esta tesis traemos a colación el estudio de Eco sobre la forma mentis escolástica de Joyce, pues percibimos muchos paralelos entre los procesos creativos de Joyce y Vallejo (sobre todo por sus respectivas contradicciones filosóficas y existenciales aunque siempre enmarcadas dentro de una forma mentis católica)

El escenario artístico antes de las vanguardias

En esta parte abordaremos los movimientos artísticos que imperaban antes del advenimiento de las vanguardias y que prepararon el terreno para que las vanguardias pudieran madurar.

Y en este itinerario comenzaremos por el Romanticismo.

Acudamos a Octavio Paz:

El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir. Friedrich von Schlegel afirmó (...) que el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza sino que (...) buscaba la fusión entre vida y poesía. Y aún más: socializar la poesía. El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica (Paz 89; mis destacados)

Nos detendremos en un rasgo que del romanticismo Paz destaca: la búsqueda de un principio anterior que es fundamento del lenguaje y de la sociedad. Aquí observamos una intuición presente a lo largo de la historia del arte (y presente también las vanguardias, como después veremos): la creatividad tiene su origen no en el creador, sino en algo que es ajeno a él y que sólo lo usa como un canal para exteriorizarse...

En el romanticismo, tal intuición se refleja en esa indagación por un principio anterior; indagación realizada por el artista, quien para tales efectos es entendido como un vidente...

Continuemos con Paz:

El romanticismo nació casi al mismo tiempo en Inglaterra y Alemania (a finales del siglo XVIII). Desde allí se extendió a todo el continente europeo como si fuese una epidemia espiritual. La preeminencia del romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica. En ambas lenguas la creación poética se alía a la reflexión sobre poesía con una intensidad, profundidad y novedad que no tienen paralelo en las otras literaturas europeas. Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días. La conjunción entre la teoría y la práctica, la poesía y la poética, fue una manifestación más de la aspiración romántica hacia la fusión de los extremos: el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. Consecuencia de esta interpretación: el poema en prosa y la periódica renovación del lenguaje poético, a lo largo de los siglos XIX y XX, por inyecciones cada vez más fuertes de habla popular. Pero en 1800, como más tarde en 1920, lo nuevo no era tanto que los poetas especulasen en prosa sobre poesía, sino que esa especulación desbordase

los límites de la antigua poética y proclamase que la nueva poesía era también una nueva manera de sentir y de vivir (Paz 90-91; mis paréntesis)

En el párrafo anterior podemos destacar algunos rasgos adicionales del romanticismo: 1.- Hay una alianza entre creación poética y reflexión sobre la poesía (se hace poesía reflexionando sobre la misma); 2.- A partir de lo primero se deduce una conjunción entre teoría y práctica y entre poesía y poética; 3.- Y esa conjunción de teoría (poética) y práctica (poesía) era un reflejo de la aspiración romántica de armonizar arte y vida; 4.- Y esa armonización de arte y vida se plasmó en el estilo poético que hizo dialogar prosa y poesía y que resultó en el poema en prosa; 5.- A su vez, a lo largo de los siglos XIX y XX, el poema en prosa renovó periódicamente al lenguaje poético inyectándole dosis cada vez mayores de habla popular...

En suma, el romanticismo va preparando el terreno a las vanguardias del siglo XX: proponiendo una unión de arte y vida; entendiendo a la poesía como una forma no sólo de arte sino también de sentir y de vivir; y finalmente reflejando esto en el estilo de unir prosa y poesía y en la pretensión de legitimar la presencia del habla popular en el arte...

Sobre el Romanticismo, Paz señala además:

...para los románticos lo que redime a la vida de su horror monótono es ser un sueño. Los románticos hacen del sueño “una segunda vida” y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio.

La poesía es la reconquista de la inocencia. ¿Cómo no ver las raíces religiosas

de esa actitud y su íntima relación con la tradición protestante? El romanticismo nació en Inglaterra y Alemania no sólo por haber sido una ruptura de la estética grecorromana sino por su dependencia espiritual del protestantismo (Paz 92-93; mis destacados)

Entonces, otro rasgo a destacar ya no es sólo la unión entre arte y vida, sino también la visión de la vida misma: la vida es un sueño y el sueño no es sólo una segunda vida, sino es una vía a la verdadera vida; entiéndase: la vida tal como era al inicio de los tiempos, acaso la vida en una etapa previa al pecado original; etapa en la que se gozaba de una inocencia ya perdida que los románticos intentaban rescatar. Y en esta pretensión de alcanzar, a través de los sueños, esa vida más auténtica que era la del inicio de los tiempos y que disfrutaba de una inocencia primordial, en esta pretensión el romanticismo se emparenta con una vanguardia como el ultraísmo (que después veremos) Y en este rasgo Paz detecta en el romanticismo raíces religiosas; en especial, la impronta de la tradición protestante. Además, la inocencia anhelada es algo primordial; por ende también, antecede al creador: o sea, el artista al aspirar a esa inocencia debe remitirse a algo que lo precede y que es anterior a él y que está más allá y fuera de él.

Paz añade:

...el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial (Paz 93)

Es decir, el protestantismo propone al yo del poeta como la última realidad primordial a remitirse; sin embargo, el poeta descubre que ese yo primordial que persigue está más allá de él, es un otro, que usa al artista como un simple medio para exteriorizarse... Y ese yo primordial del artista, al resultar un otro, representa un misterio que le revela al hombre que dentro de él hay dimensiones que escapan a su control y que le son desconocidas; un misterio que por lo mismo acaba siendo una reacción contra el racionalismo del siglo XVIII.

Esa consciencia de que el yo poético más primordial (el más puro e inocente) es no uno mismo, sino otro, resulta realmente revolucionario, clave para la modernidad poética y artística.

Posteriormente, el romanticismo alemán e inglés (que se inició a finales del siglo XVIII) tuvo como herederos y continuadores a sus pares franceses, de Baudelaire a los simbolistas; es decir, la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Y el periodo de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX (poesía que en buena cuenta es la prolongación del romanticismo alemán e inglés o que sería también el otro romanticismo europeo) se cierra precisamente con Mallarmé (quien comienza los escauceos con la llamada poesía pura, que no es otra cosa que una potenciación al máximo de algunos rasgos del romanticismo).

Empero, vale precisar que si el romanticismo inglés y alemán llega a Francia manifestándose e influyendo en la poesía francesa que comienza a partir de la segunda mitad del siglo XIX; tal romanticismo llega en ese periodo no sólo como

un estilo sino como un verdadero espíritu romántico. Y esto porque, antes de la segunda mitad del XIX, en el País Galo ya había una literatura romántica, pero una que era más propiamente un estilo artístico o una pose, pero no exactamente una sensibilidad y un espíritu. Así las cosas, conforme reiteramos, desde la segunda mitad del XIX lo que llega a Francia no es una simple propuesta estética romántica (que en cierto modo ya la había en la nación gala), sino un espíritu y una sensibilidad romántica... Y es ese espíritu y sensibilidad los que se rebelan contra la tradición poética francesa desde el Renacimiento. Y esta es la gran diferencia entre el romanticismo inglés y alemán y entre el romanticismo francés: mientras los dos primeros fueron un redescubrir o una (re) construcción de sus tradiciones poéticas; el romanticismo galo fue una ruptura contra su propia tradición poética.

Y de Francia el Romanticismo pasa a España. De allí que el romanticismo español se quedó en la superficie y en los meros sentimientos, mas no reflejaba un espíritu ni una visión de la realidad, ni una rebelión contra algo; tampoco pretendía un cambio ni una sustitución de la tradición poética española anterior... En ese aspecto, Paz nos dice:

¿Y en España y sus antiguas colonias? El romanticismo español fue epidérmico, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. (Paz 115)

Y de España el romanticismo llega a América Latina. Si el romanticismo francés imitaba al inglés y al germano; y el español al francés, pues el latinoamericano

descendió del español. Paz sentencia sin tapujos: «El romanticismo hispanoamericano fue aun más pobre que el español: reflejo de un reflejo» (Paz 122; mis destacados)».

Sin embargo, con agudeza, Paz destaca un proceso peculiar de Hispanoamérica que tendrá consecuencias importantes a mediano plazo:

...hay una circunstancia histórica que, aunque no inmediatamente, afectó a la poesía hispanoamericana y la hizo cambiar de rumbo. Me refiero a la revolución de independencia (...). Nuestra Revolución de independencia fue la revolución que no tuvieron los españoles -la revolución que intentaron realizar varias veces en el siglo XIX y que fracasó una y otra vez. La nuestra fue un movimiento inspirado en los dos grandes arquetipos políticos de la modernidad: la revolución Francesa y la Revolución de los Estados Unidos. Incluso puede decirse que en esta época hubo tres grandes revoluciones con ideologías análogas: la de los franceses, la de los norteamericanos y la de los hispanoamericanos (el caso de Brasil es distinto) (Paz 122)

Es decir, el distanciamiento entre los países latinoamericanos y la tradición española comienza a gestarse gracias a los procesos independentistas de la primera parte del siglo XIX. Y, a partir de la segunda mitad del XIX, ese distanciamiento se volvió ya una fractura gracias al positivismo y otras corrientes de ideas y movimientos literarios.

Conviene ahondar en esta dimensión revolucionaria de la cultura (y, dentro de ella, de la poesía) latinoamericana.

Para comenzar, el romanticismo en general fue siempre una protesta contra algo: en el caso del romanticismo inglés y alemán, contra el tipo de modernidad que postulaban la ilustración y la razón crítica; en el caso del romanticismo francés (el otro gran romanticismo europeo), no sólo contra dicha modernidad, sino además contra sus tradiciones literarias. El Romanticismo como la otra cara de la modernidad, según explica Paz:

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones, el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta lo poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no racional, pero los exalta desde la modernidad (Paz 119)

En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa (Paz 119)

El romanticismo fue la reacción de la consciencia burguesa frente y contra sí misma –contra su propia obra crítica: la Ilustración. En España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron,

esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían?
(Paz 121)

En ese orden de ideas, el romanticismo latinoamericano tomó su propio derrotero consiguiendo ser algo más que el romanticismo español, al enfrentarse al positivismo. En Latinoamérica, el positivismo fue a los románticos latinoamericanos, lo que la modernidad de la ilustración y la razón crítica fue a los románticos europeos... Porque el positivismo tuvo en Latinoamérica efectos similares a la Ilustración en Europa: un «desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias» (Paz 125-126), situación que obligó a los poetas latinoamericanos (al igual que sus pares europeos) a buscar un sucedáneo de la religión en el romanticismo; de allí que el romanticismo hispanoamericano cobra más entraña al ser signo de una protesta contra algo, contra el positivismo.

Paz profundiza sobre la influencia del positivismo en Latinoamérica y en sus clases dirigentes:

La separación de la tradición española (dada la independencia) se acentuó en la primera parte del siglo XIX, y en la segunda hubo un corte tajante. El corte, el cuchillo divisor, fue el positivismo. En esos años las clases dirigentes y los grupos intelectuales de América Latina descubren la filosofía positivista y la abrazan con entusiasmo (Paz 124-125)

En ese momento divergen los caminos de España y América Latina: entre nosotros se extiende el culto positivista, al grado que en Brasil y en México se convierte en la

ideología oficiosa, ya que no en la religión de los gobiernos; en España los mejores entre los disidentes buscan una respuesta a sus inquietudes en las doctrinas de un oscuro pensador idealista alemán, Karl Christian Friedrich Krause. El divorcio no podía ser más completo (Paz 125)

(...)

El positivismo hizo tabla rasa lo mismo de la mitología cristiana que de la filosofía racionalista. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las consciencias. Su acción fue semejante a la de la ilustración en el siglo XVIII, las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo de la nada (Paz 125-126; destacados)

En esa oposición al Positivismo, crisalizó el movimiento literario conocido como Modernismo:

Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos modernismo. (...) El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón -también de los nervios- al empirismo y el cientismo positivista. En ese sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición sino una metáfora: otro romanticismo (Paz 126; mis destacados)

En cierto sentido, el modernismo fue la máxima expresión del romanticismo hispanoamericano en su carácter de ser algo más que el romanticismo español hasta acabar siendo otro romanticismo. Sin embargo, el modernismo fue la adaptación del romanticismo francés a la poesía hispanoamericana. En cierto modo, en el modernismo, el romanticismo hispanoamericano se salva de ser copia del español y se vuelve en otro gran romanticismo al adaptar el romanticismo francés a su contexto.

Y ya posteriormente, no fuera de sino dentro del modernismo surge el posmodernismo. Empero, el posmodernismo no fue un movimiento independiente que fuese posterior al modernismo y que reaccionara contra el mismo (después del modernismo vienen la vanguardias). En cierto sentido, el posmodernismo fue el modernismo crítico o contestatario contra el modernismo tradicional, pero dentro del éste último. En cierto modo, el posmodernismo se podría inscribir como la última etapa del modernismo, (como el modernismo que en su última etapa se rebela contra su primera etapa más conservadora).

Paz describe algunos tópicos del posmodernismo, el cual, entre otras cosas, se destaca su énfasis por lo coloquial y lo cercano y lo familiar:

No obstante, el cambio fue notable. No un cambio de valores, sino de actitudes. (...) los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con huertas, su cura y su

sobrino (...) ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso (...) Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar. El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial (Paz 136-137)

Aproximaciones a la poesía pura

Retomemos lo que Paz se refería como el otro gran Romanticismo, que se inicia con Baudelaire y cierra con Mallarmé:

En realidad, los verdaderos herederos del romanticismo alemán e inglés son los poetas posteriores a los románticos oficiales, de Baudelaire a los simbolistas (Paz 99)

La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado -llamarla modernista sería mutilarla- es indisociable del romanticismo alemán e inglés. Es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el otro romanticismo europeo. (Paz 99)

¿Con Mallarmé qué comenzó? La Poesía Pura, sobre la que ahondaremos en este acápite.

Constatamos que si los poetas galos de este periodo son para Paz los verdaderos herederos en Francia del romanticismo alemán e inglés, para Videla de Rivero son posrománticos. Comienza a superarse el romanticismo (o el romanticismo

meramente literario ya antes señalado por Paz) con algunas corrientes que son distintas de las derivadas de éste último y que se inician con Baudelaire y que alcanzan hasta Mallarmé. Así las cosas, todas las vanguardias que se manifiestan en la literatura europea durante las tres primeras décadas del siglo XX son parte de un proceso cuyo comienzo podría remontarse a los inicios del denominado posromanticismo, al menos el posromanticismo tal como lo describe Videla de Rivero:

De este proceso derivan los más diversos y hasta contradictorios rasgos de la lírica moderna: la estética de lo feo, “el aristocrático placer de desgarrar”, el hermetismo, la entrega a las fuerzas mágicas del lenguaje, el poema cerrado en sí mismo, el intento de desrealizar la realidad mediante procesos de fragmentación, de descomposición y deformación, de abstracción y de arabescos, el deseo de ruptura con la tradición, la temática moderna y ciudadana, el proceso de deshumanización, el impulso hacia lejanías imaginarias, hacia lo desconocido, los procesos creadores desencadenantes de fuerzas alógicas que guían las expresiones y que generan series sonoras insólitas, la sustitución de la inteligibilidad por la sugestión, entre otros caracteres que impregnan, en distintas combinaciones y proporciones, a los diversos “ismos” que surgen en Europa y en Estados Unidos y que influyen en Hispanoamérica (Videla de Rivero 89)

Y es justamente dentro de este proceso iniciado con el posromanticismo, que se inscribe la denominada Poesía Pura (el célebre poema de Mallarmé Un Golpe de dado figura dentro de la poesía pura, y ya después veremos por qué tal poema es

importante para nuestra tesis). Y la poesía pura tuvo como representantes en Francia a Paul Valéry y en España a Jorge Guillén.

En cierto sentido, a partir del posromanticismo se desprenden entre otras algunas vertientes artísticas bastante divergentes y hasta opuestas: por un lado, los muchos ismos vanguardistas; por otro lado, la poesía pura.

Sin embargo, al seguir sus respectivos derroteros y estilos, los ismos vanguardistas y la poesía pura solían tener puntos de contacto. Por ejemplo, en España, un vanguardismo como el ultraísmo (o más precisamente algunas vertientes dentro del ultraísmo) permitió un terreno propicio para indagar en la poesía pura. Por su parte, en Hispanoamérica, también hubo manifestaciones de poesía pura, aunque en etapas cuya sucesión o simultaneidad fue distinta que las etapas europeas.

Videla de Rivero trae a colación a Ángel del Río, para quien la poesía pura no es tanto una propuesta o un estilo poético sino básicamente una concepción de la poesía; concepción representada sobre todo por Paul Valéry, quien sobre este tema llegó a debatir con el jesuita Henri Bremond entre 1925 y 1926.

Videla de Rivero también trae a colación a Damaso Alonso, de quien puede deducirse que, en España, la poesía pura no era una noción tan consolidada, era una mezcla de diversas propuestas (en las cuales incluso podía detectarse un ismo como el cubismo). Y es que, si en la Francia de la década de 1920 la poesía pura busco ser una concepción de poesía, en el en el país ibérico de la misma década,

según Damaso Alonso, buscó ser principalmente un filtro contra lo fácil, lo vulgar, etcétera.

No obstante, sea una concepción poética (como lo pretendió ser en Francia) o sea un filtro (como lo pretendió ser en España), la poesía pura en general buscó la poesía en su estado más primordial y librado de cualquier elemento no poético:

Quienes cultivan este tipo de poesía (la pura) son poetas reflexivos y lúcidos frente a su creación, que desean hacer una poesía esencial, autónoma y absoluta, por medio de formas artísticas purificadas de adherencias no poéticas. En ellos la creación está orientada, pues, por un concepto de la poesía ampliamente discutido durante la década, que creemos conviene recordar (Videla de Rivero 91)

Precisamente, dentro de la búsqueda de la Poesía Pura de los elementos más esenciales de la poesía en general, podemos hallar debates como los de Paul Valéry y Herni Bremond, quien cita al jesuita René Raplin para sugerir que la búsqueda de lo más primordial en la poesía finalmente acaba siendo un misterio:

En nuestro siglo la reflexión sobre el concepto de poesía se centra en las figuras de Paul Valéry y del abate Henri Bremond. Este lee una conferencia sobre el tema en la Academia Francesa, el 24 de octubre de 1925. Bremond (...) cita al padre jesuita René Rapin, quien (...) al anotar los caracteres esenciales de la belleza poética había dicho: “Hay además en la poesía ciertas cosas inefables y que no pueden explicarse. Tales cosas son como los misterios. No existen preceptos para explicar esas gracias secretas, esos encantos imperceptibles, y todos los ocultos atractivos de la poesía que alcanzan al corazón”(Videla de Rivero 91)

Y esa pretensión de establecer lo más primordial de lo poético se ve con mayor intensidad en posrománticos como Baudelaire y Mallarmé (franceses) y Poe (Inglés):

Incluso, críticos como Friedrich llegan a considerar a Mallarmé como el pionero de la teoría de la poesía pura, de esa teoría que buscaba depurar la poesía de todo elemento no poético:

De los nombres citados, en este proceso de búsqueda de la “poesía pura”, particularmente importante el de Mallarmé. Hugo Friedrich lo reconoce como fundador de esta teoría poética: “Cuando Mallarmé llama pura a una cosa, se refiere a su esencialidad, a su estar libre de enojosas promiscuidades”. Entre los elementos repudiables se engloban todas las materias de la experiencia cotidiana, todo contenido didascálico o de cualquier otra índole utilitaria, toda verdad práctica, todo sentimiento vulgar, la embriaguez del corazón. “Con la exclusión de todos estos elementos, la poesía adquiere la libertad de dejar imperar la magia del lenguaje”. Este juego de las fuerzas del lenguaje conduce a una musicalidad que prescinde del significado. Debemos entender por musicalidad no sólo la sonoridad sino más bien una vibración de sus contenidos intelectuales (Videla de Rivero 91; mis destacados)

Y en esas búsquedas y experimentaciones en pos de la poesía pura, Mallarmé logra seguidores como el ya antes mencionado Paul Valéry, quien entra en debate con Bremond sobre esta corriente poética. Para Bremond la poesía en su estado más primordial es una esencia que está más allá de todo acto artístico, pero que

mediante éste se manifiesta. En cambio, para Valéry, la poesía pura es más un proceso de constante depuración de lo no poético; es además una meta hacia la cual estar apuntando permanentemente. Opina acertadamente Videla de Rivero:

Creemos que las ópticas de Bremond y de Valery no son irreconciliables. El primero acentúa los supremos postulados de la esencia poética en sí considerada y trascendente (...); el segundo, si bien reconoce las condiciones de existencia exigidas por esa misma esencia en cuanto está realizada aquí abajo, considera a la poesía pura como una meta sólo parcialmente loggable, pero movilizante (Videla de Rivero 92)

Así, en la poesía pura, son dimensiones complementarias tanto la esencia destacada por Bremond como el proceso destacado por Valéry.

En ese orden de ideas, la poesía pura es novedad no por sus propuestas (que en sí mismas son antiguas) sino por la potenciación de tales propuestas, por las dimensiones enfatizadas en las mismas con un radicalismo nunca antes visto.

En ese sentido, la poesía pura no rompe con el simbolismo (si no la principal, una de las principales corrientes del posromanticismo), sino más bien lo potencia en algunas de sus dimensiones (como esa búsqueda de la pura musicalidad prescindiendo de los significados). En otras palabras, la diferencia entre el simbolismo y la poesía pura estará no en una cuestión de fondo; estará más bien en el énfasis y la máxima potenciación que la Poesía Pura muestra en algunas dimensiones del simbolismo. Al respecto, Siebenmann señala:

La poesía pura es una variante de la lírica moderna que, al contrario de las demás vanguardias, no representa una ruptura, sino más bien una radicalización de un concepto ya compartido por la poesía simbolista. Efectivamente, en este caso, los fundadores hay que buscarlos en el siglo XIX y en Francia: Stéphane Mallarmé (1842-1898) llevó al extremo ciertas tendencias que ya conocían Baudelaire y Poe, quedando obsesionado por la noción “pura”, que abarca, más allá de la ausencia de las cosas reales, la identidad de la Nada y del Sueño. Como corresponde a la estética de la modernidad y siguiendo a Friedrich (1959), también la poesía pura se define mejor por negaciones que por afirmaciones. “Puro” significa, en este contexto, una lírica esencial, libre de “estorbos”, y como estorbos se consideran en este caso no sólo las anécdotas, las finalidades, las admoniciones morales, las verdades prácticas y, desde luego, la sentimentalidad trivial, sino incluso el entusiasmo del corazón y los objetos mismos. También éstos tienen que ser eliminados o por lo menos purificados hasta su mera esencia. De modo que le quedan a este tipo de lírica como únicos campos de acción el lenguaje, el intelecto y la fantasía. Para hacerse comunicable, la poesía pura recurre a la magia verbal, a la sugestividad de los significados (Siebenmann 226; mis destacados)

Y, se impone, en consecuencia, comprender en forma sintética qué es el simbolismo, para deducir cuáles de sus dimensiones fueron exacerbadas por la Poesía Pura. Y para esto analicemos un párrafo del manifiesto del simbolismo, el cual fue entregado en 1886 por Jean Moréas al diario Figaro:

Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible,

que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales (cit . en «El movimiento simbolista»)

En otras palabras, para un simbolista toda la realidad y sus elementos sólo serían representaciones sensibles, metáforas o analogías, de ideas primordiales e invisibles. O sea, tales ideas instrumentalizan a la realidad para poderse representar de forma no fiel pero sí simbólica. Y es que si el simbolismo radicaliza al máximo estas dimensiones ya implícitas o explícitas del romanticismo; la poesía pura radicaliza aún más al simbolismo.

Y si el mundo es un conjunto de misterios indescifrables que tienen como correlato elementos sensibles que los simbolizan, entonces, en la poesía lo que mejor simboliza a tales misterios no es tanto el significado (la dimensión más concreta del lenguaje) como su musicalidad (acaso la dimensión más primordial o la etapa más básica o anterior del lenguaje); musicalidad que para Videla de Rivero equivale «no sólo la sonoridad sino más bien una vibración de sus contenidos intelectuales» (Videla de Rivero 91; mis destacados).

Y acá arribamos a una aspiración de Mallarmé: una poesía librada de todo lo que le sea ajeno; una poesía que sólo se quede con aquello que le es lo más esencial y que sería la musicalidad. Mallarmé potencia al máximo la noción del simbolismo: que la poesía en su estado más primordial consiste no en significados, sino en pura música; por tanto, la música sería ese símbolo sensible que permite si no entender, al menos sí vivir, misterios indescifrables que buscan ser no cifrados sino sólo simbolizados mediante elementos sensibles. O sea, si para el simbolista el mundo era una gran metáfora de otra realidad invisible, en la poesía esa realidad invisible sólo podía vislumbrarse mediante la musicalidad, más no tanto o no sólo mediante los significados.

Y si Mallarmé busca una poesía pura librada de elementos que le sean ajenos, su discípulo Valery va más allá al punto de hablar ya no de poesía pura sino de poesía absoluta. Aunque esto sin obviar los debates sobre qué elementos son los propiamente poéticos. Y en esos debates Valery sugiere que la poesía no es sólo un estado de ánimo; la poesía, para serlo, tiene que verbalizar dicho estado de ánimo (estado que por sí sólo no es poético por más bello y primordial que sea). Comenta Siebenmann:

En su conferencia sobre la poesía pura (1927) le da incluso una denominación más ambiciosa, proponiendo el término poesía absoluta. Valéry se oponía a la teoría platónica del abate Bremond, objetándole que un estado de ánimo, por poético que fuera aún no es poesía, porque ésta tiene que ser realizada verbalmente, con temas plasmados en ritmos, musicalidad y otros artificios más. Para Valery, la poesía

absoluta tiene que seguir manteniendo actos comunicativos frente al lector, y obrar en éste como disparador de emociones poéticas que despiertan armónicamente nuestra sensibilidad. Para el racionalista Valéry, la poesía no termina en el vacío, como para Mallarmé, sino que se convierte en una maravillosa fiesta del intelecto, en la cual se explora todo ese dominio de la sensibilidad gobernado por la lengua. Los pasajes, “creados”; los colores, simbólicos, las visiones, nítidas; la temática: pensamientos sobre pensamientos, sobre experiencias sensuales, sobre el amor y, con gran insistencia, sobre la expresión poética, o sea, la metapoesía (Siebenmann 226-227, mis destacados)

¿Cuánta vanguardia europea había hasta la publicación de Trilce en 1922?

Tras haber dado una mirada al panorama artístico previo a las vanguardias; corresponde ahora hacer un desarrollo de estas corrientes.

Verani nos brinda una definición de estas corrientes artísticas:

La vanguardia es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados ismos) que surgen en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Adelantándose a la sacudida bélica de 1914 proliferan casi simultáneamente varias corrientes revolucionarias (...) unidas por un propósito común: la renovación de la modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra la cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagara por el mundo en la década de los veinte. Condicionado por la aceleración sin paralelo de

la historia, por el avance tecnológico y por la agitación social, el arte europeo de comienzos de siglo evidencia los cambios drásticos operados en el mundo (Verani, Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos 9)

Paz profundiza algo en el espíritu común a las vanguardias haciendo un paralelo con el romanticismo.

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones -erotismo, sueño, inspiración- ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra -mágica, sobrenatural, surreal-. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: el romanticismo, la revolución francés, el terror jacobino y el imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las purgas y el cesarismo burocrático de Stalin. En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor (...) No sólo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades. Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurado por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de ruptura (Paz 145)

Añadamos otras dos conexiones entre romanticismo y vanguardias sobrelas que más adelante ahondaremos: el poeta como vidente; y, sobre todo, una creatividad concebida como ingobernable.

Y ¿cuáles y cuántos fueron estos movimientos? En los tres tomos de su tratado denominado Historia de las literaturas de vanguardia, Guillermo De Torre consideró a quince vanguardias literarias (o a aquellas vanguardias más influyentes en la Literatura y concernientes más propiamente a mi tesis): futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, existencialismo, letrismo, concretismo, neorrealismo, iracundismo, frenetismo, objetivismo.

Como si fuera poco, en su mencionado tratado, esta autor habla de «un inventario nominal de esos ismos literarios y artísticos: Documents internationaux de l'Esprit Nouveau (1929)» (De Torre 1: 26). Y ese inventario nominal se enumera a algunos de los ismos vanguardistas ya mencionados, pero agrega diez ismos adicionales y plasmados ya en otras artes (mayormente plásticas): «purismo, constructivismo, neoplasticismo, asbtractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo» (De Torre 1: 26).

Al respecto, Guillermo De Torre puntualiza que su campo de estudio son las vanguardias propiamente literarias.

Según De Torre, las vanguardias comienzan en 1907 con el cubismo, surgido inicialmente en el ámbito pictórico (aun cuando después fuera teorizado e influyera en la Literatura); y no exceden el año 1930.

Ahora bien, dentro de nuestro campo de estudio, nos corresponde señalar sólo las vanguardias vigentes hasta la publicación de Trilce (1922)

- a) Antes de la guerra del 14, como escuela hiperrealista, el cubismo (1908); y como escuelas hipervitales, el unanimismo (1908), el futurismo (1909) y el expresionismo (1910).
- b) En el seno de la guerra, o después de ella, escuelas hiperartísticas: el creacionismo (entre 1916 y 1918), la poesía pura (1917) y el ultraísmo (1919 en España y 1921 en la Argentina); y escuelas hipervitales: el dadaísmo (1916) y el surrealismo (1924).

(Fernández Moreno 57)

¿Cuánta vanguardia latinoamericana hubo hasta la publicación de Trilce en 1922?

A diferencia de Europa, Latinoamérica tenía sus propios procesos en la transición de una corriente artística a otra. Ya inicios del siglo XX empieza un proceso de agotamiento del modernismo (el que ya no respondía al espíritu de la época de aquel entonces); y, en la segunda década empieza a perder vigencia y a ser sustituido por las vanguardias; esto dentro de todo un proceso.

Las vanguardias latinoamericanas dura, aproximadamente, desde 1916 hasta 1935. A la altura de 1922 registran una etapa particularmente intensa de cambio y renovación. Verani señala:

En el continente americano los límites temporales de los vanguardismos son, aproximadamente, 1916 y 1935. Las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 -año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana- en una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos, pero contagiados de la “furia de la novedad” de que habla Jorge Mañach en su ensayo “Vanguardismo”, incluido en el presente volumen. (Verani, Las vanguardias literarias... 11; mis resaltados)

Al igual que Verani, Jorge Schwartz también propone a la década de 1910 como el inicio de las vanguardias latinoamericanas. Sin embargo, a diferencia de Verani, a las corrientes vanguardistas Schwartz les señala otros hitos más discretos para determinar sus comienzos; unos hitos que se reflejan no como manifiestos sino como simples menciones o referencias:

Una posible fecha inicial, demasiado generosa a mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto Futurista (20 de febrero de 1909), cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Pocas semanas más tarde, en la edición del 5 de abril del prestigioso diario La Nación de Buenos Aires, Rubén Darío, epígono del modernismo hispanoamericano, es el primero en publicar una reseña sobre el innovador trabajo de Marinetti como poeta, dramaturgo y director de la revista Poesía (...) No menos sorprendente es que, a fines de ese mismo año

de 1909, un diario de Salvador, en Bahía, publique el artículo “Uma nova escola literária” de Almacchio Diniz, primera mención al futurismo en el Brasil. Esas dos menciones deben considerarse como las primeras noticias de las vanguardias en tierras latinoamericanas (Schwartz 28).

En lo concerniente a textos vanguardistas, y no meras menciones, consigna Schwartz:

Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericana, aunque distante de los años 20, es la lectura del manifiesto Non servam por Vicente Huidobro, en 1914. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la actitud cuanto por los irreverentes postulados, Non Serviam representa el momento inaugural de las vanguardias del continente (Schwartz 29).

Cobra fuerza, poco después, el istmo que impulsará Huidoro: el creacionismo, primera corriente vanguardista en lengua española:

...las ideas principales de la teoría creacionista: un arte autónomo, antimimético por excelencia, en el que prevalece la invención racional sobre la copia emocional. “Nada de anecdótico ni de descriptivo” propone Huidobro. Un arte que rechaza la tradición romántico impresionista y privilegia la elaboración mental impuesta por el poeta, ahora identificado como el “pequeño dios” de la creación poética. El término “creacionismo” nació en la conferencia pronunciada en el Ateneo de

Buenos Aires, en 1916. Allí Huidobro afirmaba que “la primera condición del poeta es crear, la segunda, crear y la tercera, crear” (Schwartz 65; mis destacados).

A partir de la década de 1920, en Latinoamérica, las vanguardias ya no sólo se perfilan como corrientes artísticas, sino que alcanzan su máximo apogeo. Verani nos brinda un breve panorama de las publicaciones surgidas en el mencionado periodo en el que las vanguardias gozan de un particular auge y muestran además unos rasgos muy propiamente latinoamericanos (detalle por el qué ya comenzaban a diferenciarse de las vanguardias europeas). Y a estas publicaciones aparecidas en plena eclosión vanguardista debemos situarlas en lapso que va de fines de 1921 hasta 1923.. Verani apunta:

A fines de 1921 aparecen la hoja mural Prisma de los ultraístas argentinos y la proclama volante Actual de los estridentistas mexicanos ,irrupen el postumismo dominicano y el diepalismo puertorriqueño; en 1922 se celebra la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, se funda Proa en Buenos Aires, se publican Trilce de César Vallejo, Veinte poemas para ser leídos en el tranvía de Oliverio Girondo, Andamios interiores de Manuel Maples Arce y Desolación de Gabriela Mistral; a principios de 1923 salen fervor de Buenos Aires de Borges y Crepusculario de Neruda. Durante la década de los veinte el florecimiento de los ismos fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana (Verani, Las vanguardias literarias... 11)

También Schwartz registra la eclosión de las vanguardias en la década de 1920:

Una de las primeras preguntas que podrían formularse es si, de hecho, existió una vanguardia en América Latina. Aunque esta cuestión pueda esconder actualmente

un fondo retórico, no es arriesgado responder afirmativamente. A partir de la década del 20, la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular; la vastísima bibliografía disponible y la amplia y rica documentación, ambas aún en su fase de exploración, permiten no sólo confirmar la existencia de las vanguardias sino también delinear una arqueología de los respectivos movimientos (Schwartz 27).

En un recuento sucinto, señalamos los principales hitos por país de los inicios de las vanguardias.

En Argentina las vanguardias comienzan a rastrearse en 1921 con la revista Nosotros (en la que Borges da a conocer su manifiesto ultraísta).

En Brasil las vanguardias empiezan a registrarse en 1922 con la celebración de la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo.

En el Caribe (Haití, Santo Domingo, Puerto Rico) las vanguardias comienzan a detectarse en 1937 cuando el poeta Magloire-Saint-Aude se da a conocer en la revista Les Griot.

En Cuba las vanguardias se inician en 1927 cuando se edita Avance (revista entre cuyos fundadores figura Carpentier y Martí).

En Colombia las vanguardias comienzan a percibirse en 1925 cuando se funda la revista Los Nuevos y Leon Greiff publicar su poemario titulado Tergiversaciones

En Venezuela el advenimiento de las vanguardias se encuentra en 1921 con la publicación del libro Trizas de papel por parte de José Antonio Ramos Sucre.

En Ecuador las vanguardias comienzan a registrarse en 1922 cuando Gonzalo Escudero publica Parábolas Olímpicas y Carrera Andrade publica El estanque inefable.

En Uruguay las vanguardias tienen sus inicios hacia 1920 con la publicación de Los Nuevos por parte de Idelfonso Pereda y Valdés, Federico Morador (gracias a la influencia de del grupo Los Nuevos de Colombia).

En México los inicios de las vanguardias se sitúan en el año de 1920, gracias al Estridentismo (grupo liderado por Manuel Maples Arce).

IV.- ¿Cuánta vanguardia peruana hubo hasta la publicación de Trilce en 1922?

En este acápite, además de averiguar cuánta vanguardia pudo haber en el Perú hasta 1922, nos permitirá establecer también cuánta vanguardia pudo haber conocido Vallejo al momento de publicar Trilce.

El académico González Vigil nos brinda una mirada general de cuánta vanguardia hubo en el Perú durante toda la década de 1910; década previa a la publicación de Trilce:

CRONOLOGÍA DEL VANGUARDISMO

(I) TENTAIVAS INICIALES: Aparecen rasgos vanguardistas (sobre temas futuristas) pero mezclados con la métrica y el uso de la imagen modernista.

1916: Arequipa: Alberto Hidalgo, Arenga Lírica al emperador de Alemania. Lima: Alfredo González Prada publica el poema “la hora del fuego” en el primero número de la revista Colónida y en la antología Las voces múltiples.

Lima: aunque no escribe poemas vanguardistas, Valdelomar, a la cabeza de la revista Colónida, estimula la innovación literaria.

1917: Lima: Alberto Hidalgo, Panoplia Lírica. Puno: revista La Tea (1917-1920) dirigida por Cuarta.

1918: Arequipa: Hidalgo, Las voces de colores; Alberto Guillén, Prometeo.

1919: Lima: apuntan rasgos trópicos en algunos poemas (“El palco estrecho”, “Líneas”, “A mi hermano Miguel”, “Los pasos lejanos”, verbigracia) de Los Heraldos Negros de Vallejo. Buenos Aires: Hidalgo, Joyería.

1920: Lima: A. Guillén, Deucalión (González Vigil, 14).

A partir de este marco, como bien se señala, lo que hay en el Perú son básicamente tentativas vanguardistas; no propiamente una vanguardia. Y en esta etapa son dos figuras las que destacan: la de Alberto Hidalgo y la de Alberto Guillén. Sin embargo, más adelante profundizaremos más en esta etapa de la década de 1910.

Por lo pronto intentaremos establecer cuánta vanguardia pudo haber conocido Vallejo hasta el momento de publicar su célebre poemario en 1922.

Abril sugiere que Vallejo habría conocido el poema Un golpe de dados, de Mallarmé, gracias a la revista madrileña Cervantes:

Salta a la vista de que en todos ellos (algunos poemas de Trilce citados por Abril), con la intención musical, óptica, plástica, y la estética de la página como fin unitario del poema, se han introducido reformas gráficas que provienen de la experiencia que supuso en el poeta el conocimiento de Una jugada de dados jamás abolirá el acaso, de Mallarmé, que tradujo Cansinos-Assens y publicó en la revista matritense Cervantes, en el mes de noviembre de 1919 (Abril, 13; mis destacados y mis paréntesis).

En ese sentido, cabe precisar que Un golpe de dados (1897) es un poema escrito a finales del siglo XIX, unos años antes del advenimiento de las vanguardias europeas (las que según el consenso inician en los primeros años de la década del 1900); y Mallarmé no era justamente un vanguardista (no sólo porque está el tema cronológico, sino además porque el escritor francés no mostró rasgos típicamente vanguardistas como el suscribir manifiestos o poseer pretensiones de fundar algún ismo, al menos no al estilo de los vanguardistas). Mallarmé y Un golpe de dados se inscribirían más propiamente en la tradición de la llamada poesía pura. En suma, el poeta galo y su poemario serían presagios vanguardistas (o quizás tímidos precursores vanguardistas), pero no vanguardismo propiamente. Por ende, si nos

atenemos a lo dicho por Abril, si Vallejo tuvo como principal influencia vanguardista a un Golpe de dados, esa influencia se debió más a la poesía pura. Aunque ciertamente dentro de la poesía pura ya se deslizan algunas intuiciones que abrirían trocha por lo menos a algunos ismos vanguardistas...

Empero, un investigador como Coyné complementa a Abril especulando sobre otras posibles influencias vanguardistas en Vallejo. Según Coyné, Vallejo pudo conocer entre los años 1921 y 1922, las revistas ultraístas españolas, como Cervantes y Ultra, publicaciones que por aquel entonces ya se encontraban en la librería La Aurora Literaria:

Lo que Vallejo pudo alcanzar entonces (o sea entre los años 1921 y 1922) de los “movimientos europeos de vanguardia”, fue a través de las revistas españolas - Cervantes y, más tarde, Ultra- que pudo consultar en la librería “La aurora literaria”. En tales revistas, bocinas de los ultraístas peninsulares, captó lo que significaban los “ismos” anteriores al ultraísmo: futurismo, cubismo, creacionismo, dadaísmo, así como los ejemplos americanos de un Tablada o un Huidobro, sin que valga destacar especialmente -como se empeña en hacerlo Javier Abril- la lectura de Un golpe de dados de Mallarmé, en traducción de Cansinos Assens: efectivamente, aun cuando el genio impar de Mallarmé dio origen a la “moderna sintaxis lírica”, ésta ya ostentaba muchas modalidades buenas o malas: la utilizaba cualquiera y bastó quién sabe qué encuentro ocasional para que a un creador tan auténtico como Vallejo, desde que ya no respetaba las viejas estructuras del discurso, se le planteara el problema del lenguaje que debía inventar para dar

salida a su caos interior, sin perder por ello, toda posibilidad de comunicación
(Coyné 32; los paréntesis son míos).

Sin embargo, Trilce resulta un fenómeno vanguardista demasiado desproporcionado, que no se explica incluso con toda la vanguardia que Coyné supone Vallejo pudo haber conocido hasta la publicación de dicho poemario, que no debió ser abundante y no antes de 1921. Además, una cosa es conocer las vanguardias y otra entenderlas e interiorizarlas y vivirlas y plasmarlas con toda su sensibilidad.

Además, una cosa es conocer las vanguardias y otra entenderlas e interiorizarlas y vivirlas y plasmarlas con toda su sensibilidad.

Lo sorprendente en Vallejo es su genio para saltarse etapas, para pasar del simple conocimiento vanguardista a la sensibilidad vanguardista y de allí a no sólo una buena obra vanguardista, sino a una verdadera joya vanguardista como Trilce. Por ende, da la impresión que en el proceso creativo de Vallejo (entre el conocer y el realizar) debió haber algunos eslabones intermedios que desconocemos. Empero, creemos que en el rapsoda peruano existió un terreno fértil de antemano, que le permitió que ni bien conociera las vanguardias las ejecutara con maestría... Y esta es una primera clave para ahondar en nuestra tesis: ¿qué había en el mundo interior de Vallejo que le permitió sintonizar tanto con las vanguardias con tan solo respirarlas?

Ahora, además de las vanguardias que Abril y Coyné le atribuyeron al poeta peruano antes y/o durante la gestación de Trilce, Reverte Bernal sugiere en Vallejo una influencia vanguardista adicional algo olvidada (y anterior incluso al futurismo), la influencia del Unanimismo:

Algunos rasgos a destacar del Unanimismo:

- 1.- Este movimiento surge en Francia hacia 1906; y sería anterior al cubismo (1907) y al futurismo (1909)
- 2.- El Unanimismo es inicialmente seguidor del simbolismo; y lo abandona diferenciándose por su preocupación social.
- 3.- Los integrantes del Unanimismo fueron denominados por la crítica francesa como whitmanianos por haber recibido gran influencia del escritor norteamericano Walt Whitman
- 4.- Sus representantes fueron Georges Duhamel, Charles Vildrac. Sus fundadores fueron André Nepveu (Luc Durtain), Georges Chennevière, René Arcos y Louis Farigoule

Reverte Bernal destaca como libros claves dentro del Unanimismo a La Vie unanime (1908) y Manuel de déification (1910).

Es en el Manuel de déification donde se desarrollan algunos lineamientos teóricos de la poesía unanimista.

- 1.- Evolucionó en un sencillismo y prosaísmo
- 2.- Se inspira no es los libros sino en la experiencia
- 3.- Se exalta al grupo y el sentimiento de integración del individuo en el grupo
- 4.- El Unanimismo es visto como reacción al individualismo decimonónico (que se trasluce en muchas corrientes de la época como el romanticismo y liberalismo y anarquismo políticos).
- 6.- El Unanimismo sintoniza con las ideas comunistas pero no se adhiere a ellas (o quizás coincide sólo con algunas ideas comunistas aunque no necesariamente con todas ellas pues no responde a una ortodoxia ideológica orientada a un programa político o a una estructura social y económica); además, el movimiento unanimista es anterior a la revolución bolchevique en Rusia.
- 7.- Otras características de la visión unanimista sería su ideal de fraternidad, su amor al hombre anónimo, su vocación pacifista y su planteamiento como credo humanitario laico (en esto bien podría diferenciarse de las ideas comunistas, que al ser revolucionarias consideran al conflicto y a la lucha como imperativos inevitables).

Pese a lo divulgado del Unanimismo en las primeras décadas del siglo XX, Reverte Bernal nos recuerda cuán olvidada está hoy en día esta corriente vanguardista:

Pese a la difusión alcanzada por el Unanimismo en las primeras décadas del este siglo (el XX), el Unanimismo es hoy en día, en general, poco recordado. Quizás esto

se explique por la evolución de los propios unanimistas, que dejaron sus ideas iniciales y la poesía, con que se dieron a conocer, para dedicarse a otros enfoques y a otros géneros (Reverte Bernal 127; mis paréntesis)

Y lo poco recordado del Unanimismo hace que también no se haya especulado mucho sobre el probable nexo entre César Vallejo y el unanimismo. Y aun cuando es casi un lugar común en la crítica destacar en el rapsoda peruano sus inquietudes humanistas, «la preocupación por el hombre del escritor peruano, su humanismo laico y los sentimientos de solidaridad, fraternidad» (Reverte Bernal 128), así como su lenguaje poético sencillo y coloquial. Sin embargo, tales inquietudes y tal lenguaje poético de Vallejo suelen ser atribuidos a sus influencias no tanto unanimistas sino más bien comunistas.

¿Acaso Vallejo sintonizó con el comunismo precisamente por ideales solidarios unanimistas que previamente ya habían influenciado al autor liberteño? Entonces, de ser así, en Vallejo ¿los tópicos humanistas y su poesía serían deudores del unanimismo? Responder a estas interrogantes exige hacer un repaso a la trayectoria poética y política de Vallejo:

1.- En Los heraldos negros (1918/1919) Vallejo empieza una crisis y confrontación entre hombre y Dios (pero incluso tal crisis y confrontación tiene un cariz más existencial y no responde a una consigna ideológica); y si bien en ese poemario el vate refleja influencias modernistas, también permite vislumbrar ya una propuesta diferente.

- 2.- En Trilce (1922) Vallejo decanta en un lenguaje más vanguardista y blindado
- 3.- En Poemas en prosa y Poemas humanos (1923-1937/ 1939) el lenguaje se hace más entendible en tanto se van resaltando más los sentimientos de solidaridad y fraternidad (cual primeros resabios unanimistas).
- 4.- En España, aparta de mí este cáliz (1937/ 1939) el poeta peruano denuncia la Guerra Civil Española destacando cuán insolidaria es, y aquí trasciende el materialismo para abordar el tópico de la resurrección en los “muertos inmortales”. Y aquí descubrimos nuevamente en Vallejo a un marxista bastante heterodoxo no sólo por criticar una guerra (la que desde una visión marxista sería casi una necesidad histórica) sino por trascender el materialismo (tan propio de la Filosofía Marxista) en el citado tema de la resurrección; tema que de por sí sugiere un levantar la mirada más allá del mundo visible y una redención y reivindicación más allá del mundo terrenal (un plano al cual el marxismo evita mirar o niega al buscar su paraíso proletario sólo en la tierra porque buscarlo en el cielo sería un sinsentido o sería considerado como una suerte de alienación).

Nosotros creemos que podría detectarse al unanimismo no sólo en la poesía posterior a Trilce sino incluso ya en el propio Trilce. Pues aun cuando este poemario pudiese ser algo hermético, muchas de sus imágenes sugieren acaso un implícito unanimismo por tópicos referidos a lo simple, rutinario, doméstico, coloquial, trivial, cotidiano. En cualquier caso, pretender explorar rastros unanimistas en Trilce bien podría ser motivo de toda una investigación aparte.

Según Reverte Bernal, Larrea fue si no el primero sí uno de los primeros en indagar sobre el posible influjo unanimista en Vallejo. Señala específicamente el poema “Ser hombre” de Charles Vidrac (incluido en la antología). Larrea destaca algunos rasgos de dicho poema: «Cierto acento enteramente prosaico, conversacional (...) ese tono de absoluta llaneza, sin el menor apresto ni retórico ni imaginativo, acondicionado a las cosas más cotidianas y vulgares, y en el que sobreabunda el modo verbal imperativo de la exhortación o consejo familiar» (Cit en Reverte Bernal 130)

Además, según Larrea (citado por Reverte Bernal), el grupo de Trujillo (que era liderado por Orrego) estaba influido por Walt Whitman, poeta en el que el vate liberteño siempre estuvo interesado hasta el fin de su vida. Y en este punto debemos recordar cuán influenciados estuvieron los unanimistas por Whitman, al punto de que la crítica francesa los denominó los whitmanianos. Y Charles Vildrac (autor del poema Ser Hombre que Vallejo habría leído y que lo influenció) fue uno de los representantes del unanimismo que estuvo marcado por Whitman. Por ende, no es aventurado conjeturar sobre la influencia en Vallejo y en su obra del unanimismo (en especial de Vildrac y su poema Ser Hombre) y de Whitman (ya sea por las lecturas del grupo de Trujillo, o ya sea por la influencia unanimista o ya sea por ambos factores).

Ahora, debemos darnos una idea de cuánta vanguardia pudo haber habido en el Perú en la década de 1910. Y de esta forma estableceremos si en dicha época Vallejo pudo haber sabido algo de algunos ismos.

En la década de 1910 la poesía peruana era básicamente modernista; aunque el movimiento modernista comienza a entrar en crisis a partir del inicio de la Primera Guerra Mundial (1914): es decir, a partir de esta conflagración bélica, el modernismo estaba vigente pero ya comenzaba a agotarse y a sentirse insuficiente para reflejar el espíritu de los complicados tiempos que estaban llegando, conforme estableció Monguió:

(En este contexto) Palpa (José) Gálvez, cree percibir, siente, un hecho confusamente perceptible; desorientación, desencanto, repeticionismo, quiebra de influencias, de pontificados, cierta anarquía, cierta crisis literarias. Principio del fin de un pasado, crisis de un presente, posibilidad de un cambio. Una mirada al campo de la Poesía Peruana de los años bélicos confirma el testimonio de Gálvez. Los poetas que escriben por esos años escriben todavía en modernistas; en unos meses, en unos años no pueden deshacerse de las maneras, las actitudes y la retórica modernistas, pero entre los más avizores o entre los mejores de ellos existió una actitud que buscaba salirse del modernismo (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 26-27; mis paréntesis)

En ese sentido, la Poesía Peruana estaba en una época posmodernista. Así, nos encontramos con personajes como Valdelomar, quien admiraba al modernismo pero sintiendo inquietud por buscar nuevos tópicos y temas literarias. Dicho de

otra forma, un autor como Valdelomar utilizaba el modernismo admirándolo pero sintiéndolo insuficiente y explorando dentro de la matriz modernista tonos y tópicos que no eran típicos del modernismo.

Monguió analiza a Valdelomar como un primer ejemplo de un autor que dentro del modernismo buscaba otros derroteros expresivos que estuviesen acordes a la sensibilidad de la época que estaba llegando:

Dentro, pues, de esas limitaciones y de esa idiosincrasia ¿qué es lo que aportó de nuevo al modernismo peruano la obra literaria de Valdelomar? Lo que parece saltar a la vista es, ante todo, un camino temático, el uso de temas que un modernista puro hubiera considerado poco poéticos, si no apoéticos y aun antipoéticos: temas de infancia provinciana, de la vida familiar cotidiana, abandono de los paisajes versallescos, orientales o de cualquier otro exotismo por los paisajes y personajes peruanos, vistos cada día (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 28; mis subrayados)

De otro lado, Valdelomar promovió la renovación poética desde la revista Colonida (que en el año de 1916 sólo llegó a ver la luz en cuatro ediciones). Pero Colonida no llegó a ser una revista tan revolucionaria: esta revista, al igual que el movimiento que tomó su nombre (el movimiento Colonida), continuaban inscritos dentro del modernismo, según Monguió.

Colonida quizás aspiraba más exactamente a un modernismo reformado que buscara congeniar con los nuevos tiempos o reflejarlo:

La revolución colónida no pasó de ser una batalla modernista, dada principalmente en el número dos, en defensa y explicación del Eguren simbolista, todavía poco comprendido en aquellos años. Lo más estridente publicado por Valdelomar en esa revista fue un estudio de Federico More (n. 1889), “La hora undécima del señor don Ventura García Calderón”, (Núms. 2 y 3), violento ataque a La literatura peruana (1535-1914) de dicho autor, de la que Valdelomar había publicado en el número uno de Colónida unos trozos referentes a Palma, Prada y Chocano. More atacó a García Calderón por la atención que prestaba a la literatura de la colonia y a la literatura peruana europeizante, extendiendo el ataque a casi todos los escritores peruanos... (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 31)

Si dentro del modernismo Valdelomar ensaya nuevos tópicos como la infancia provinciana, la vida familiar cotidiana y los paisajes y personajes peruanos; por lo mismos años de la Primera Guerra Mundial, surge otro autor más joven que también comparte la misma inquietud de cambio poético; él quiere renovar el modernismo dentro del modernismo (y tal vez hasta abandonar esta corriente aunque sin saber qué nuevo derrotero artístico tomar); y quiere renovarlo con los tópicos similares a los de Valdelomar y con otros tópicos adicionales como el humor; este autor era Juan Parra del Riego.

Al igual que en Valdelomar, en Juan Parra del Riego aún subiste la influencia modernista (al menos en su producción que va desde 1913 a 1917); pero también se le percibe un cambio en los tópicos (que a un modernista conservador quizás

hubiese disgustado): lo autóctono; lo local, lo cotidiano, la esfera íntima y hasta el humor (al que ya señalamos como estilo propio de este autor).

Puede decirse que si Valdelomar llega al modernismo terminal queriendo reformarlo aunque sin abandonarlo, Parra Del Riego ya oscila entre un modernismo final y su abandono, pues él sí llega a ir un poco más lejos en su renovación de la poesía peruana. No se queda sólo en un cambio de temas; también consigue un nuevo aliento y ritmo poético, al punto de asimilar rasgos de la vanguardia futurista, aunque esto se logra ya a finales de la década de 1910 (1919) y mediados de la década siguiente (1925). En otras palabras, Parra del Riego llega a proyectar un discreto futurismo y puede ir un poco más lejos que Valdelomar, pero ya entrando a la década de 1920, en la que, como ya vimos, las vanguardias en Latinoamérica entran a su apogeo y cualquier ensayo vanguardista en la poesía ya no puede considerarse novedoso ni mucho menos pionero.

Parra asume algunos elementos futuristas no como fondo sino más como forma, no como sensibilidad sino como ropaje de una transición entre dos mundos (un mundo poético pasado que Parra no termina de dejar y un mundo poético presente y nuevo en el que él no termina de entrar). En suma, el vanguardismo de Parra es superficial y propio de un hombre que sigue recurriendo al modernismo agregándole otros tópicos novedosos como el del futurismo. Se trata de un posmodernista, pues renovaba al modernismo dentro del modernismo

imprimiéndole nuevos ritmos y alientos y tópicos como los del futurismo (como el maquinismo, si hablamos de temas; como la ligereza y velocidad y agilidad, si hablamos de ritmos). Y estos tímidos escauceos futuristas Parra los exhibe, como ya mencionamos, entre 1919 y 1925, en una época en la que las vanguardias comienzan a ya ser conocidas y sus divulgadores ya no son precisamente unos pioneros.

En la segunda mitad de la década de 1910, uno de los centros literarios de mayor actividad fuera de Lima era Arequipa. Monguió da una mirada a todas los autores y publicaciones existentes en aquella ciudad durante los primeros años de la Primera Guerra Mundial. Y dicho ambiente cultural estaba influenciado principalmente por el modernismo; aunque un modernismo que, al igual que en el caso de Valdelomar y Parra, reflejaba en diversas obras un cambio de los temas, el paisajismo y la vida local, cotidiana y provinciana.

En la Arequipa de esos años se detectaban básicamente tres grupos (que incentivan una cierta renovación poética pero sin dejar ver una transición a una propuesta nueva distinta al modernismo; en todo caso, como ya se vio en casos anteriores, se aspiraba a lo sumo a nuevos matices y renovaciones del modernismo y dentro del propio modernismo):

1.- Un primer grupo lo lideraba Percy Gibson, César A. Rodríguez y Augusto Renato Morales de Rivera. Este colectivo se denominó el Aquelarre y publicó una revista homónima la que sacó cuatro números entre 1916 o 1917

2.- Un segundo grupo lo lideraba Miguel Ángel Urquieta, Alberto Hidalgo (n. 1897), Luis de la Jara y Alberto Guillén (1897-1935). Aquí cabe destacar que dos miembros de este colectivo, Urquieta e Hidalgo, discrepaban literariamente con otros dos de El Aquelarre, Gibson y Rodríguez. E Hidalgo publica una revista llamada Anunciación.

3.- Un tercer grupo surge por 1917 lo lideraba Alejandro y Arturo Peralta, Emilio Armaza (n. 1902), Aurelio Martínez y a otros jóvenes escritores (que más tarde constituyeron el núcleo del indigenismo) con obreros y artesanos. Este colectivo se llamó La Bohemia Andina

De los tres grupos arequipeños arriba señalados, nos centraremos en el segundo; y más exactamente en uno de sus miembros, Alberto Hidalgo, y en su obra Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas (1916).

Hidalgo y su mencionada obra (Arenga...) importa a nuestra tesis pues aproximadamente por 1916 representan uno de los primeros rastros registrados en el Perú de la vanguardia; más precisamente, del futurismo... Sin embargo, según demuestra Monguió, el futurismo de Hidalgo estaba desprovisto de toda reflexión crítica (si acaso respondía más a una moda o a un afán por llamar la atención).

Hidalgo tiene cuatro libros en los que se refleja en futurismo: Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas (1916); Panoplia Lírica (1917); Las Voces de Colores (1918); Joyería (1919). Y, siempre dentro de una matriz modernista (o

posmodernista), Hidalgo refleja un cierto futurismo no como estilo ni como matriz ni como una sensibilidad sino como un cierto resabio o prurito, cuyos elementos Monguió describe: « el elogio de la fuerza guerrera, la violencia, la antidemocracia, el músculo, el deportismo, el maquinismo y, más que nada, la repudiación de los valores del pasado inmediato » (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 42-43). En cualquier caso, si bien Hidalgo se diferencia de otros escritores coetáneos por sus inclinaciones filosóficas (que traslucían un superficial futurismo); si se parecía a ellos en la tendencia a un cambio poético, aun cuando los recursos utilizados para tales fines fueran diversos entre uno y otro autor joven e impetuoso.

Dentro del segundo grupo literario arequipeño, cabe destacar no sólo a Alberto Hidalgo, sino también a Alberto Guillén y su primer libro, Prometeo (1918).

En Prometeo, Guillén trasluce también un cierto futurismo (aunque uno que seguía siendo incipiente, al igual que el de Hidalgo); sin embargo, a diferencia de Hidalgo, el futurismo de Guillén no se queda tanto en la negación; o sea, no se obsesiona con dejar atrás el pasado ni suprimirlo. En Guillén el futurismo se expresa en la agresividad de la afirmación de sí mismo, como un semidios, aunque con visos autóctonos: «Ese querer ser joven bárbaro, bello salvaje americano» (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 45). Cabe destacar que, al igual que Hidalgo, el futurismo también es superfluo; más parece el reflejo de las pretensiones de un joven que quiere llamar la atención.

Guillén tiene otro libro llamado Deucalión (1920), en el cual refleja también un futurismo incipiente, el cual se expresa no sólo en un egocentrismo sino en la reivindicación de la fuerza, de la energía, de la voluntad. Y Deucalión, que importa no por su discutible calidad sino cómo, síntoma del afán de renovación de la Poesía Peruana de aquellos años. En suma, tanto Guillén como Hidalgo importan no tanto por su escaso y precario futurismo; importan, más bien, por representar una tendencia consistente en aventurarse al máximo con arriesgadas propuestas artísticas por un afán de cambiar el panorama poético y literario del Perú de aquel entonces. Y esto aun cuando, al menos en el caso de Guillén, el egocentrismo y el culto a sí mismo nubló la mirada a otro tipo de emprendimientos artísticos con las cuales también poder superar el modernismo.

Más aún, entre 1915 y 1920, Hidalgo y Guillén son consecuencia del modernismo, pues lo cuestionan o renuevan potenciándolo al máximo (aquello que bien encajaría con la descripción dada por Paz al posmodernismo) y explotando al límite sus recursos. Es decir, ambos escritores son postmodernistas, aun cuando pretenden trasgredir al modernismo. Algunos ejemplos de esto: por un lado, Guillén en 1918 se declara introductor del futurismo en lengua castellana aunque rechaza la forma de Marinetti y manifiesta su adhesión a la rima (en otras palabras, Guillén asimila el futurismo aunque siempre acomodándolo a una matriz modernista que el autor debió tener interiorizada hasta la médula); por otro lado, Hidalgo y Guillén en su egolatría literaria y filosófica (aderezada con cierto

futurismo) en realidad está llevando al límite el individualismo estético de los modernistas.

Monguió considera al individualismo de los arequipeños Guillén e Hidalgo como una muestra de la tendencia detectable no sólo en ellos, sino en la poética peruana de los años de la Primera Guerra Mundial.

Si nos trasladamos a Trujillo, también había dos movimientos literarios: uno estaba liderado por Vicente Alejandro Hernández; el otro, por José Eulogio Garrido y Antenor Orrego Espinoza.

Con respecto al segundo grupo, el liderado por José Eulogio Garrido y Antenor Orrego Espinoza, ahí podemos encontrar a César Vallejo y rastrear su trayectoria poética e influencias por aquel entonces. Monguió nos brinda una relación de los integrantes de este colectivo trujillano literario:

Frente a dicho grupo (el de Arequipa de los años de 1915 al 1917) se situó otro, renovador y bohemio, que dirigían José Eulogio Garrido y Antenor Orrego Espinoza. De él formaron parte Alcides Spelucín (n 1897), Óscar Imaña, César Vallejo (1892-1938), Luis Armas, Santiago R. Vallejo, el pintor Macedonio de la Torre, Juan Espejo y, algo más tarde, Eloy Espinoza, Federico Esquerria, Leoncio Muñoz, Alfonso Sánchez Arteaga, Francisco Sandoval (n. 1902), Juan Sotero y Víctor Raúl Haya de la Torre (n. 1895) (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 48-49; mis resaltados)

Aquel movimiento literario se llamó La Bohemia de Trujillo. Y sobre él Monguió nos da alguna idea de las influencias de este grupo y de su propósito, que no era otro que el de mejorar e innovar la escena cultural trujillana y la de protestar contra el entorno. En todo caso, si algo caracterizaba a La Bohemia era el inconformismo estético y social y político. En este ambiente va madurando artísticamente el personaje que es materia de nuestra tesis: César Vallejo. Monguió apunta:

En materia poética, durante esas reuniones y paseos se leía y se recitaba a Rubén Darío, Nervo, Whitman, Verlaine, Paul Fort, Samain y Maeterlinck, y, naturalmente, también poesías de los miembros del grupo. No faltaron en esa bohemia los jalcos ni las burlas y provocaciones (...); pero esos jóvenes tenían un serio propósito: eleva y enriquecer la cultura de Trujillo, tratar de renovar, de poner al día su tierra y su cultura que consideraban atrasadas, fosilizadas. Por aquellos días, antes de cristalizarse y dispersarse las respectivas vocaciones de los distintos miembros de "La Bohemia", la actitud común era de lírica protesta contra el medio ambiente. De esa común actitud, de esa común desazón contra el mundo a su alrededor, surgieron con el tiempo un gran poeta, Vallejo; un excelente prosista, Garrido; un activista político y cultural, Orrego; y un líder político, Haya. Entre unos y otros, por sus distintos y divergentes caminos, lograrían conmover el ambiente no sólo de Trujillo sino del todo el Perú en los campos de la literatura, del pensamiento y de la acción (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 49; mis resaltados)

En Trujillo, cobra forma el primer poemario de Vallejo, *Los heraldos negros*, que fue concluido ya en Lima, donde fue publicado en 1919. Por aquel entonces al vate peruano lo consideraban desde loco hasta genio. Valdelomar lo elogió como un gran poeta.

Si queremos darnos una idea de las posibles influencias de Vallejo durante los años de la Primera Guerra Mundial, debemos profundizar en Los Heraldos Negros. En este poemario se encuentra principalmente la influencia del modernismo, en especial de Rubén Darío, también hay huellas de Lugones, Herrera y Reissig y Valdelomar.

Es decir, en Los Heraldos Negros se detectan los mismos síntomas hallados en muchos autores ya vistos de Lima y Trujillo (aunque sin ignorar las diferencias entre uno y otro autor). *Los Heraldos* tiene influencia modernista pero con temas peruanistas, nacionalistas y localistas. Bajo esa lógica, si *Los Heraldos* tiene un modernismo renovado con nuevos tópicos, entonces hablamos de un modernismo reformado desde el propio modernismo; o sea, hablamos de Postmodernismo. En todo caso, Los Heraldos Negros está muy en sintonía con no pocas obras literarias que tenían los mismos aires innovadores (aunque sin escapar del modernismo, aun cuando utilizaran recursos ajenos a este movimiento artístico).

Lo que conviene saber es que en Los Heraldos... existen rasgos autóctonos que no responden a impostaciones ni a un costumbrismo pintoresco ni a un exoticismo romántico; en Vallejo los rasgos autóctonos son reflejo de sus vínculos con su tierra

y su tiempo; de sus vivencias y de sus memorias más íntimas, de un testimonio auténtico.

Sin embargo, en Los Heraldos..., la renovación del modernismo tradicional se percibe no sólo en expresiones y tópicos genuinamente vernáculos; tal renovación se da en dos elementos adicionales: el tema hogareño; y la manera tan propia de plantear el dolor.

El tema hogareño es también un rasgo percibido en Valdelomar aunque es expresado por Vallejo con mayor intensidad.

Por otra parte, en Los Heraldos... se capta el dolor; empero, a diferencia de la desolación expresada por los modernistas típicos y por otros autores de la época en cuestión, el dolor de Vallejo lo expresa no dentro de un individualismo (ni dentro de una arrogancia y de un egocentrismo indiferente a los demás, como Guillén o Hidalgo); el rapsoda peruano expresa el sufrimiento con un sentimiento que se solidariza con el sufrimiento del resto de hombres.

O sea, dentro de la etapa en que se escribe Los Heraldos... (1918) y que se inserta dentro del periodo de la Primera Guerra Mundial, Vallejo en ese poemario va reflejando rasgos que en parte explican el fenómeno trágico, la necesidad no de procesar ni de analizar la vida y su sinrazón (pues estamos ante un poeta y no ante un filósofo), sino de testimoniarlos con la mayor autenticidad posible. En Los Heraldos... Vallejo comienza a reflejar esa sensación de que a la vida no cabe

buscarle coherencia alguna; de que ella en sí misma es irracional e imposible de razonar. Y, en esa perspectiva, sólo cabe testimoniarla en todo su absurdo; pero esa experiencia del absurdo siempre busca ser solidaria con los pesares de los demás hombres. Claro, para expresar con la mayor autenticidad esa experiencia, el Vallejo de Los Heraldos... se vale no todavía de las vanguardias, sino de todas las posibilidades que las innovaciones al modernismo pueden brindarle. Podríamos decir que en Los Heraldos... aún estamos ante un Vallejo mayormente postmodernista (aun cuando las hubiese conocido muy precariamente).

Subrayemos que si Vallejo en Los Heraldos... se sumerge en la búsqueda de nuevas vías y recursos expresivos (que aun cuando no se alejan del modernismo al menos lo intentan), Vallejo hace esto de una manera diferente a otros como Guillén o Hidalgo que pretendían lo mismo. O sea, Vallejo aspira a las mismas innovaciones artísticas que ambos autores arequipeños también aspiraban (innovaciones como nuevas formas de reformar un modernismo que empezaba a ser anquilosado), pero el rapsoda peruano busca lograr esto de una manera diferente. Monguió anota:

...pero (Vallejo) en su personal manera y pensamiento señala una dirección de la poesía peruana divergente y contradictoria de la de sus coetáneos Hidalgo y Guillén, por ejemplo, y es el pionero en la expresión del sentimiento de la solidaridad con el dolor de todos los hombres, lo que refleja, además de la propia angustia anímica de Vallejo, su percepción de las angustias y sufrimientos de tantos seres humanos en los días de la revolución mexicana, de la primera guerra

mundial y de la revolución rusa (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 56-57)

Ahora bien, con relación a las causas de la transición del modernismo a otros tipos de poesía, conviene distinguir dos causas fundamentales que Monguió subraya:

En resumen, los poetas peruanos durante los años de la primera guerra mundial iban saliendo del modernismo y se encaminaban hacia nuevos tipos de poesía. Las causas de ese movimiento de salida pueden ser, en lo formal, la fatiga por la repetición estilística a través de los años y, en lo filosófico, la crisis intelectual producida por el comienzo de la quiebra del mundo cuyo reflejo literario había sido el modernismo (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 58-59)

Monguió traza un balance de las principales tendencias que ponen en crisis la poesía modernista:

Las principales tendencias literarias peruanas de esa salida parecen ser: 1) la readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la consciencia literaria de los modernistas; 2) la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo, 3) la afirmación de una visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitanismo y exotismo literarios de los modernistas; 4) la entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o en el siglo XVIII francés de tantos modernistas; 5) la influencia de una escuela europea “de vanguardia”, el futurismo, y de su desprecio por el pasado en quiebra, en contraste con las

influencias del parnasianismo y del simbolismo y sus acarreos culturales admirados por los modernistas; 6) La expresión admirativa y optimista ante la fuerza y la violencia, y el triunfo de la voluntad fuerte (aun la irracional y arbitraria) trasladada al campo cultural, en contraste con el racionalismo, el eclecticismo y la ecumenicidad del modernismo, 7) La expresión poética de la solidaridad de los hombres ante el dolor de los efectos de ese irracionalismo sobre la humanidad, en contraste con la actitud generalmente abstencionista (...) de la mayoría de los modernistas ante problemas colectivos (Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 59)

Estas diversas tendencias en la poesía de los años de la Primera Guerra Mundial no conforman un todo armónico y posible de etiquetar bajo planteamiento doctrinal coherente. Antes por el contrario, tales tendencias pueden ser divergentes y contradictorias y si se complementaban era por algo que no era calculado sino que respondía más bien a accidentales coincidencias de intuiciones de los autores más diversos. Pero estas corrientes dispersas, si algo en común tenían era la búsqueda jamás concluida (al menos en aquel contexto) de nuevos derroteros y de una superación del modernismo

Lo que desconcierta a Monguió es que en los años inmediatamente siguientes a la Primera Guerra Mundial, las publicaciones peruanas (publicaciones que eran incluso académicas y universitarias y que debían estar al tanto de las últimas novedades y tenencias artísticas) hay una casi total ausencia de referencias a la vanguardia europea.

Sólo a partir de 1924, surge en Lima una revista de cierto interés vanguardista, como Flechas. Y recién entre 1926 y 1927 el vanguardismo empieza a vislumbrarse con mayor claridad en publicaciones periódicas limeñas, tales como Amauta y Poliedro.

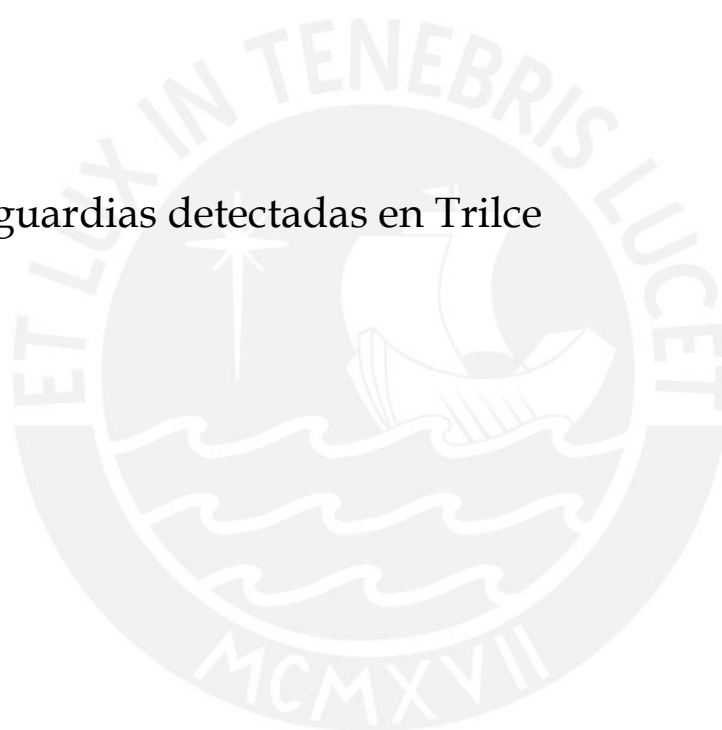
En el periodo 1918-1925, se registran algunas discretas referencias sobre las vanguardias y su impacto en la escena cultural de entonces (aunque estas publicaciones no presentaban a las vanguardias como corrientes definidas sino más como cuestiones anecdóticas o excentricidades de momento). Así las cosas, por ejemplo, en enero de 1921, Antonio Garland comenta una exposición en Barcelona de algunos pintores de vanguardia. Pero, a partir de lo citado por Monguió, Garland hace sólo tenues referencias de estos movimientos sin desarrollarlos en toda su dimensión ni categorizarlos propiamente como el germen de lo que posteriormente serían importantes tendencias.

Incluso, en 1922, alguien tan lúcido y tan bien informado como Luis Alberto Sánchez (quien era un referente por aquella época para saber cuáles eran las últimas tendencias literarias) tenía una postura ambivalente en relación a las vanguardias: él no sabía si entenderlas como modas pasajeras o como las corrientes que de manera más genuina reflejaba el signo de los tiempos y que, por ende, estaban destinadas a perdurar. En otras palabras, aun a inicios de la década de 1920, si algo se oía de vanguardias, todavía el fenómeno era prematuro y no

lograba ser entendido en toda su dimensión. En fin, toda la vanguardia habida en la Lima y en el Perú de entonces, al menos a partir de todo lo anotado por Monguió, no explica un fenómeno como Trilce.

Claro, había un autor como José Chioino que, a finales de 1922, por lo menos tuvo la agudeza de prestar atención a las vanguardias y preguntarse sólo como hipótesis: «¿Qué sucedería de aparecer en Lima un poeta verdaderamente dadaísta, ultraísta o creacionista?» (Cit. en Monguió, La Poesía Postmodernista Peruana 63). Es decir, incluso para alguien de penetración de Chioino, las vanguardias eran vistas como una posibilidad pero todavía nadie se las imaginaba como plasmadas en obras peruanas concretas. Y recordemos que en 1922 se publica Trilce.

II.- Las vanguardias detectadas en Trilce



Ya vimos cómo Trilce es un fenómeno vanguardista demasiado desproporcionado en relación a todo el vanguardismo conocido por su autor en el contexto peruano de 1922.

Así las cosas, queda plantear la pregunta que esta tesis busca responder: ¿cómo Vallejo llega a ser tan vanguardista en Trilce?

Para comenzar, aun cuando Vallejo conociese muy tenuemente a los vanguardismos; de todas formas, él ya tenía dentro de sí un terreno muy fértil para permitir a estas corrientes artísticas fructificar tanto. El vanguardismo de Trilce se entiende no sólo por su genio, sino también por diversos rasgos suyos: personalidad, idiosincrasia, entorno familiar, cosmovisión andina, incluyendo la religión). En uno de esos rasgos profundizaremos nosotros.

Sin embargo, antes de llegar a ese punto, procederemos a ahondar en todas las vanguardias detectadas en Trilce: a saber, el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo y el ultraísmo.

El cubismo

Al menos por convención, el cubismo es usualmente señalado como la primera corriente vanguardista en surgir (y hablamos de convención, pues muchas intuiciones vanguardistas ya venían insinuándose desde el siglo XIX aun cuando todavía fuesen incipientes y careciesen como movimientos artísticos de una entidad a vislumbrarse recién a comienzos del siglo XX), hacia 1907.

Hagamos un resumen de los rasgos detectados en el cubismo. «Bidimensionalismo, compenetración de planos, simultaneísmo de visión, color local» (De Torre 1: 233; mis destacados y paréntesis). «Percepciones directas, jirones del recuerdo, trozos de diálogos oídos en el café o en la calle, titulares de periódicos (...) Collages (...) Simultaneísmo» (Cit. en De Torre 1: 234; mis destacados y paréntesis). «Estilo de ruptura intelectual» (Cit. en De Torre 1: 235; mis destacados y paréntesis). «Combinación de formas discontinuas» (Cit. en De Torre 1: 235; mis destacados y paréntesis). «Forma de fragmentos o instantáneas» (Cit. en De Torre 1: 235; mis destacados y paréntesis). «El fragmentarismo y la elipsis (...) una sucesión de anotaciones, una presentación de estados de ánimo, sin visible enlace causal (...) el poeta se desdobra en otro y se interpreta a sí mismo (...) el yo en el espejo del tú»(De Torre 1: 241; mis destacados y paréntesis). «Al suprimir la continuidad, las sensaciones y los recuerdos van o vienen del presente al pretérito, confundiendo sus itinerarios (...) sus recuerdos componen un mosaico

fantástico (...) supresión de los enganches lógicos, la rotura de las transiciones habituales (...) las sensaciones en bruto (tal como se presentarían) ante un hombre que olvida sus hábitos y se atiene a las corrientes del azar mental» (De Torre 1: 241; mis destacados y paréntesis).

¿Qué buscaba el cubismo con sus propuestas? Distorsionaba la realidad, la fragmentaba, la privaba de todo orden y concierto, yuxtaponía y/o sobreponía tiempos y espacios bastante dispersos en el mundo real. Y buscaba todo esto no por simple capricho:

Por ejemplo, el predominio (...) de la realidad intelectual sobre la realidad sensorial. “Los sentidos nos engañan, el entendimiento nos ilumina”, gustaban de repetir, con cita filosófica, los primeros interpretes del cubismo plástico, por boca de Maurice Raynal. Se pretendía una traslación, una transposición de los hechos y formas del mundo exterior, pero no según se ofrecen a los sentidos, sino como son captados por el espíritu; de tal modo que el resultado -la obra- fuera no un reflejo más o menos subjetivo, sino un equivalente poético (De Torre 1: 238; mis destacados y paréntesis).

Las obras de arte no deben ser una representación objetiva de la naturaleza, sino una transformación de esta, a la vez objetiva y subjetiva. ¿Cómo alcanzarla? Mediante la penetración de lo objetivo en lo subjetivo y de lo interior en el exterior, del idealismo en el realismo (De Torre 1: 239; mis destacados y paréntesis).

Como bien habría quizás anotado De Torre, el movimiento cubista buscaba: registrar fielmente una verdad cerebral o un estado intelectual; buscaba seguir las corrientes del azar mental.

En ese aspecto, al cubismo podría aplicarse algunos criterios detectados por algunos autores en el expresionismo (aunque obviamente sin ignorar las diferencias entre el cubismo y expresionismo). Según De Torre: «el impresionismo, o más exactamente, el naturalismo, pretendía reflejar la verdad del ser; el expresionismo captará las verdad del alma» (De Torre 1: 192; mis resaltados). En ese sentido, apunta Walter Falk: « (el expresionismo) es simplemente la expresión de una realidad espiritual» (Cit. en De Torre 1: 190; mis paréntesis). En esa línea, De torre destaca a algunas aproximaciones de Westheim: «Para Paul Westheim (...) la simple palabra expresión “marca la voluntad activa de penetrar la naturaleza con el espíritu, imponiéndole una forma, proyectando el propio temperamento del artista en el mundo visible”» (De Torre 1: 193; mis destacados y paréntesis).

Si bien, entre una y otra vanguardia hay matices y distinciones (tal como ya se anotó), el cubismo y el expresionismo se parecen en su pretensión de proyectar el mundo exterior: tal como lo ha interiorizado el mundo interior; o tal como lo ha marcado o impregnado el mismo.

Del mundo interior, el expresionismo pretendía enfatizar los sentimientos reflejándolos con la misma intensidad y hasta crudeza con que se estaban viviendo; por tanto, la vanguardia expresionista buscaba plasmar la realidad según había sido experimentada por las emociones incluso más alteradas (más todavía, para esta corriente artística dicha realidad y sus objetos carecían de significado alguno y sólo lo adquirirían cuando servían de representación a dichas emociones; y esto hasta tal punto que hasta dicha realidad podía ser deformada si servía para simbolizar una emoción igualmente deformada). Incluso, en este movimiento importaba reflejar la naturaleza no objetiva sino subjetiva (tal como era percibida a través de un determinado sentimiento muy intenso).

Del mundo interior también, el cubismo pretendía enfatizar la psiquis reflejándola en sus más diversos estados, incluso los más alterados o trastornados. Y esto al extremo de, por ejemplo, intentar registrar el mundo visible tal como habría sido percibido por una mente esquizofrénica; tal como habría sido procesado deformada o retorcidamente por una mente así alterada. Al respecto, recordemos una característica percibida por De Torre en la poesía cubista: «...el poeta se desdobra en otro y se interpreta a sí mismo; en lo confesional, la autoscopia muestra el yo en el espejo del tú» (De Torre 1: 241; mis destacados y paréntesis).

Más aún, de acuerdo a lo pretendido por el cubismo, el tiempo y espacio posible de plasmar en el arte era no sólo el del mundo visible, sino también el del mundo psicológico, el cual tiene su propio discurrir para ordenar los lugares y los

momentos (y hasta los eventos ahí ocurridos). Por eso, la vanguardia cubista intentaba expresar el tiempo y espacio tal y como lo vivía no nuestros sentidos sino nuestra psiquis y sus más diversos estados. Pues una cosa es aquello que realmente sucedió; otra cosa es aquello que recordamos o que creímos recordar o que quisimos recordar según nuestros intrincados procesos psicológicos, procesos que a la realidad puede quebrarla en fragmentos dispersos a los que puede volver a unir o entreverar sin necesidad de una ilación lógica o de alguna coherencia. De ahí que una técnica creada por el cubismo sea el collage.

El expresionismo

De Torre se refiere a Albert Soergel, al tratar de brindarle al expresionismo un contexto y una ubicación cronológica:

Para Albert Soergel este movimiento (el expresionismo) cubre enteramente el decenio 1910-1920. Alcanza su clímax en 1918, y en rigor sólo termina en 1927, con el surgimiento de su apéndice, la “nueva objetividad”. En cuanto al nombre, se afirma que fue empleado por vez primera, sistemáticamente, por el poeta Otto Zur Linde, perteneciente a una generación anterior, para designar la reacción del grupo y la revista Charon (1904) contra el arte impresionista. Cuando años más tarde aparecieron los libros teóricos –o ya históricos– como el de Kasimir Edschmid (*Über der Expressionismus*, 1919), además del ya citado de Hermann Bahr, la etiqueta no vino a bautizar un hecho reciente, sino algo que ya existía y contaba con numerosas

obras en su haber, literarias y plásticas (De Torre 1: 193; mis destacados y paréntesis).

En cuanto a la condición de la realidad, para el expresionismo, según Albert Soergel: «Todos los objetos del mundo exterior pueden ser únicamente signos sin significado propio» (Cit en De Torre 1: 191; mis destacados y paréntesis).

O sea, para el expresionismo, el mundo en sí mismo y por sí mismo nada decía y carecía de sentido y de vida, salvo cuando el artista le imprimía su subjetividad.

Por tanto, el mundo y todos sus elementos eran solamente medios para representar una mente determinada (el fin en sí mismo). Entonces, si tal mente estaba incluso perturbada, para ser representada con la mayor fidelidad posible, el mundo podía ser perfectamente alterado, distorsionado, aun deformado, pues como finalidad más importante sólo tenía el manifestar la interioridad humana tal cual no necesariamente se entendía pero sí se experimentaba. Bajo esta óptica, el mundo exterior estaba subordinado al mundo interior. Pues en el expresionismo está implícita la idea del hombre como centro del mundo. En ese aspecto, De Torre destaca algunas citas de Westheim:

Pero sigue Westheim: (el expresionismo) adelanta -o revive- la idea de que el artista quiere formar a su manera el universo. “El mundo comienza en el hombre”, exclama entonces, en una de sus primeras poesías, Franz Werfel, transformándolo en uno de los lemas más compartidos, junto con los de “el hombre es bueno” (...)

“el hombre es el centro del mundo”, que delata su espíritu antropocéntrico y aún humanitario (De Torre 1: 193; mis destacados y paréntesis).

Sólo de una verdad podía estar seguro el expresionista: de un mundo no en sí sino en mí...

Para el expresionismo, la realidad es un medio y el mundo interior es un fin: la realidad es un medio para reflejar al mundo interior con todo su intensidad y con la mayor fidelidad posible; por ende, si el mundo interior se encuentra distorsionado, pues la realidad también debe distorsionarse. Al fin y al cabo, no importa la verdad de lo existente, sino de mis vivencias.

El Dadaísmo (y sus nexos con el surrealismo):

En 1914 se inicia la Primera Guerra Mundial. Y en relación a todo aquello que estaba ocurriendo en aquel contexto crítico, muchos mostraban no sólo rechazo sino además confusión; no conseguían procesar todo lo que estaban viviendo. No se trataba únicamente de sufrimiento; además, ya no había referentes para darle coherencia a ese sufrimiento, pues todo aquello dado por sentado (esquemas mentales, paradigmas, valores tradicionales) simplemente había desaparecido y resultaba inservible para descifrar a aquella coyuntura. Y si no cabe analizar esa experiencia (dada la confusión), al menos sí registrarla como absurda. El dadaísmo refleja en el arte el espíritu de aquella época:

Pero es incuestionable que una particular coyuntura histórica, la quiebra total de valores provocada en agosto de 1914 (mes y año del inicio de la I Guerra Mundial), dio al dadaísmo un pretexto válido para su aparición. En el plano estético (asimilación impropia, sí respetásemos sus designios, puesto que Dadá quiso ser esencialmente una anti-literatura) aparece después del futurismo como el movimiento más rico en manifiestos y actos, desbordante de peripecias y desafíos a la lógica (De Torre 1: 318; los resaltados y el primer paréntesis es mío).

Tristán Tzara fue el fundador del dadaísmo. Buscaba distanciarse de vanguardias como el cubismo o el futurismo. De todas formas, De Torre detecta algunos vínculos con dichos movimientos en las primeras publicaciones dadaístas:

Sin embargo, (...), ecos, reflejos de tales tendencias (del cubismo y del futurismo), más la colaboración de algunos miembros de las mismas, se advierten en las primeras publicaciones dadaístas. Más acotando su campo, Tzara añadía: “Mi propósito fue crear solamente una palabra expresiva que mediante su magia cerrase todas las puertas a la comprensión y no fuera un ismo más”. ¿Cómo lo consiguió? Mediante la “reductio ad absurdum” de todos (De Torre 1: 321-322; mis destacados y paréntesis).

Como primer rasgo, el dadaísmo destaca por su vitalidad y energía que canalizaba tanto a la afirmación como a la negación o la destrucción.

Dentro de las pretensiones de Tzara, reivindicaba simultáneamente tanto lo serio y profundo como la broma aplastante; tanto el vértigo y lo nuevo (siempre efímeros) como lo eterno. En suma, el poeta rumano lo propugnaba todo, más aún, afirmaba

una idea negada por otra que casi inmediatamente después él mismo también propugnaba. Y además de la contradicción esto reflejaba nihilismo: pues si las ideas más opuestas pueden afirmarse y negarse casi simultáneamente; entonces, según podría deducirse de esta perspectiva: todo tiene o igual valor o ningún valor; en todo caso, dentro de este escenario, cualquier cosa da lo mismo.

Tzara invita a su (anti) propuesta dadaísta:

Que todo hombre grite: hay que cumplir un gran trabajo destructor, negativo. Barrer, limpiar. La limpieza del individuo se afirma tras el estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo abandonado entre las manos de los bandidos que se destrozan y destruyen los siglos (Cit. en De Torre 1: 324; mis destacados y paréntesis).

Según se infiere de la última cita, el dadaísmo transparentaba un anhelo de purificación y limpieza pero vía la destrucción, aun punto tal que tras dicha limpieza no quedaba nada... Entonces, en esta vanguardia pudo haber ocurrido cualquiera de las dos cosas: o bien, se confundía limpieza total con destrucción total; o bien, la limpieza era el fin y la destrucción el medio.

El movimiento dadaísta mostraba tantas incongruencias y contradicciones como una forma de protesta a través de la provocación; pero una provocación a través de la burla. Sin embargo, en esta corriente vanguardista, la dimensión de broma se percibió más y la de protesta quedó opacada... En otras palabras, en el dadaísmo, el humor acabó eclipsando al reclamo y la denuncia.

Conforme veremos, este vanguardismo consistía no precisamente es una propuesta estética articulada sino en un método y en una reivindicación...

Dadá era un método para registrar a la contradicción también como una dimensión del mundo interior del hombre; contradicción que también merecía expresarse en el arte... Y por similares razones, el dadaísmo era también una reivindicación agresiva y enérgica de la contradicción...

En el primer manifiesto dadaísta, en la parte titulada Disgusto dadaísta, Tzara enfatiza de manera bastante notoria ese aspecto de contradicción en el dadaísmo:

Todo producto del espíritu susceptible de llegar a ser una negación de la familia es dadá; protestas con todos los puños del ser en acción destructiva: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA... Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de los colores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA (Cit. en De Torre 1: 324; mis destacados y paréntesis).

En cierto modo, Tzara anticipa a la escritura automática de Breton (o la vanguardia dadaísta anticipa a la surrealista) al proponer la espontaneidad dadaísta. Incluso, según algunos autores, el surrealismo (movimiento posterior al dadaísmo) no era original en su propuesta pues había tenido en el mismo dadaísmo como un referente previo.

Y el propio Tzara nos define en qué consiste la espontaneidad dadaísta:

Yo he pensado siempre que la escritura carecía en el fondo de gobierno, aunque se tuviera como la ilusión de él, y aún más, he propuesto en 1918 la “espontaneidad dadaísta” que debe aplicarse a los actos de la vida (Cit. en De Torre 2: 18; mis destacados y paréntesis).

Y es justamente en la espontaneidad dadaísta donde en este movimiento (anti) artístico llega a vislumbrarse con mayor claridad su dimensión de método creador.

Sin embargo, la espontaneidad dadaísta era un método para liberar la creatividad tal como se suscitara en la mente (en dicho método subyacía la idea de que la creatividad era algo ajeno a nosotros, que tenía una vida autónoma y sólo debíamos liberarla. Empero, tal espontaneidad no aspiraba a llegar a una meta específica; como ya indicamos antes, tenía como fin un procedimiento. Más aún, era básicamente un procedimiento seguido no para dilucidar, sino para registrar nuestra contradicción y discurrir mental con todos sus absurdos e incoherencias.

A su vez, la escritura automática bretoniana (dentro de la posterior vanguardia surrealista) constituye también un método, al punto que el denominado automatismo psíquico se coloca en el centro mismo del concepto de surrealismo, en su primer manifiesto:

Automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del

pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética (Cit. en De Torre 2: 25; mis destacados y paréntesis).

No obstante, a diferencia de la espontaneidad dadaísta, la escritura automática superrealista (o un término emparentado como el automatismo psíquico) implicaba un método pero no como un fin, sino como un medio para acceder a la Superrealidad, que era considerada como una realidad superior y que era como una superación (y no exactamente una síntesis) de dos estados aparentemente tan contradictorios como el de la realidad y el de los sueños. Al menos según nos explica el propio Breton en su primer manifiesto, donde brinda más elementos para comprender al Superrealismo (más conocido después como Surrealismo): «Creo (...) en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad; en una especie de realidad absoluta, de Superrealidad, si así puede decirse...» (Cit. en De Torre 2: 24; mis destacados y paréntesis).

Aclara De Torre: «Pero (la Superrealidad) no es una fusión (realidad y sueño), sino una supremacía completa del sueño lo que desea (Breton)» (De Torre 2: 24; mis destacados y paréntesis).

Por su parte, De Torre añade algunos elementos sobre el Superrealismo (que al entenderlo algo más nos ayudará a comprender al dadaísmo y distinguirlo mejor): «Ahora, (en el Superrealismo) la risa jovial (propia del Dadaísmo) se trocaba en mueca severa y la protesta rebasa el plano de lo literario llegando al metafísico y

alcanzando implicaciones políticas o sociales» (De Torre 2: 18; mis destacados y paréntesis).

El Ultraísmo

El Ultraísmo es un vanguardismo surgido tras el final de la I Guerra Mundial, 1918.

El propio De Torre se considera como quien acuñó el término ultraísmo. Según se desprende de su testimonio, como expresión, con el vocablo ultraísmo, él no pretendía sintetizar una propuesta estética; surgió más bien de forma accidental:

Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve (De Torre 2: 210; mis destacados y paréntesis).

Ya posteriormente Cansinos-Asséns notó la existencia de esta palabra inventada por De Torre y la resaltó consignándola como título de un manifiesto que data de 1918.

El hecho es que Cansinos-Asséns se posesionó del término, Y ultraísmo tituló un breve manifiesto escrito por él, a cuyo pie un día del otoño de 1918 encontré con sorpresa mi firma -pues nada se me había anunciado o consultado-, junto con la de otros siete jóvenes, de tres de los cuales (...) nunca se tuvo ninguna noticia

literaria, pues se limitaban a ser contertulios de las reuniones de Cansinos-Asséns (De Torre 2: 211; mis destacados y paréntesis).

La corriente ultraísta se caracterizó no por obras individuales sino por publicaciones colectivas como revistas, algunas de las cuales tenían nombres bastante conservadores y hasta anticuados para contenidos supuestamente vanguardistas: verbigracias, Cervantes, Grecia, etc.

En algún momento, De Torre se pregunta: « ¿Fue el ultraísmo un movimiento predeterminado, orgánico, de intenciones unánimes y claramente definidas (...)? ¿O fue, contrariamente, un producto azaroso que por la confusión de sus orígenes apenas llegó a adquirir vertebración y sentido?» (De Torre 2: 209; mis destacados y paréntesis). Y el mismo autor añade:

Como se advertirá, el llamado “manifiesto” [ultraísta] no pasaba de ser una rudimentaria exposición de propósitos, hecha con una mesura y una cautela muy poco vanguardistas. Además, en los párrafos transcritos existía una patente contradicción, pues si, por una parte se afirmaba que en ese credo cabrían “todas las tendencias sin distinción”, por otra parte no se recataba que en la revista Ultra “sólo lo nuevo hallaría acogida” (...) Poca cosa habría sido el ultraísmo si inmediatamente después algunos no hubiéramos aportado a tan escasa doctrina algunos granos de sustancia teórica (De Torre 2: 213; mis destacados y paréntesis).

No obstante, gracias a algunos autores entre los cuales el propio De Torre se incluye, algunos lineamientos son posibles de establecer en el Ultraísmo.

En la poesía el ultraísmo buscaba dos cosas: «Reintegración lírica e introducción de una nueva temática» (De Torre 2: 213-214).

Para alcanzar la reintegración lírica, « (el ultraísmo) sobrevaloró la imagen y la metáfora» (De Torre 2: 213-214), dos de las formas poéticas más puras, y quiso despejar la poesía de todo lo accesorio como «la anécdota, lo narrativo, la efusión retórica» (De Torre 2: 213-214)

Para alcanzar la «introducción de una nueva temática» (De Torre 2: 213-214), «se proscribió lo sentimental, sólo aceptado en su envés irónico, impuro y deliberadamente mezclado al mundo moderno, visto éste nunca de un modo directo, sino en un cruce de sensaciones» (De Torre 2: 213-214).

Por su parte, Jorge Luis Borges añade detalles adicionales que perfilaban la Poesía Ultraísta:

1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confusionismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4° Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche de ese modo su facultad de sugerencia (...) Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que media entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda se anota brevemente. ¡Y no

creáis que tal procedimiento menoscaba la fuerza motora emocional! (...) La unidad del poema la da el tema común -intencional u objetivo- sobre el cual versan las imágenes definidas de sus aspectos parciales (Cit. en De Torre 2: 216-217; mis destacados y paréntesis).

Pero todos estos recursos nítidamente endeudados con el cubismo apuntaban a una finalidad: «mantener la pureza del flujo lírico» (De Torre 2: 213-214; mis destacados y paréntesis). Y Borges añade a esta finalidad otras pretensiones afines: «La miel de la añoranza (...) no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración» (cit. en De Torre 2: 213-214; mis destacados y paréntesis)

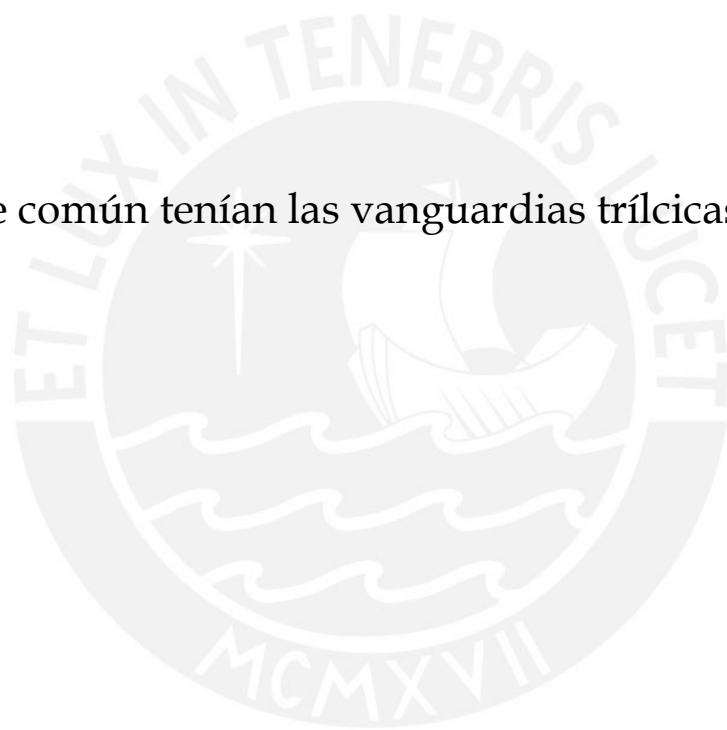
Lo principal es que la Poesía Ultraísta debía apuntar a la imagen, pero a aquella «indirecta y transportada a otros planos» (De Torre 2: 214). En otros términos, si el Ultraísmo buscaba una poesía en su estado más puro, buscaba una poesía que únicamente consistiera en la imagen metafórica.

En aras de esa pureza poética, el ultraísmo buscaba además comprimir en su mínima expresión a la poesía (a la imagen metafórica) para que pudiese registrar con los mismos ritmos y con la mayor exactitud y fluidez posible lo instantáneo y lo simultáneo y lo acelerado; o para que pudiese registrar aquellos momentos percibidos en los tiempos modernos como fragmentados y simultáneos y acelerados. Como ya señalamos, estos efectos se asemejaban al cubismo aunque en el ultraísmo tenían una finalidad diferente: una visión primigenia de un mundo recién surgido.

Y en esto debemos recalcar algo: en el Ultraísmo importa básicamente el ritmo (el fondo o la exactitud de aquello captado por los sentidos incluso con todo su caos); no tanto la rima o la cadencia (la forma). El movimiento ultraísta deseaba depurar a la poesía, reducirla a su esencia o a su estado más puro, librarla de lo accesorio, para que el autor pudiera transparentar su propio ritmo y mundo interior. Por eso, dentro de esta vanguardia, la poesía debía amoldarse al creador (y no a la inversa). Por eso también, en su momento, esta vanguardia tenía una pretensión: ¿qué tan simple y depurada sería la poesía si recién acabase de nacer como género?

Y en lo referente a los tópicos, la vanguardia ultraísta abordó las vivencias de la vida moderna, pero no se trataba sólo de reproducirla (como hacía el futurismo) sino además de enfocarla desde aspectos poco explorados o poco expresados en el arte. Por decirlo de alguna manera, el futurista se conformaba con elegir como tema los nuevos espacios y sus elementos que se iban configurándola denominada vida moderna a inicios del siglo XX; en cambio, el ultraísta quería registrar esos mismos temas, pero con la misma fragmentación y vorágine con que eran experimentadas e interiorizadas por el hombre moderno, algo que exigía a las facultades sintonizar con «nuevas asociaciones y disociaciones mentales»(De Torre 2: 215-216). Pero el ultraísmo buscaba transcribir todo esto: o bien, para ver la vida moderna a través de «una visión intacta y amaneciente del mundo» (De Torre 2: 215-216; mis destacados y paréntesis); o bien, para utilizar esta vida moderna como una vía para conseguir dicha visión.

III.- Qué de común tenían las vanguardias trélicas



Las corrientes de vanguardia encontradas en Trilce (el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo y el ultraísmo) coinciden en invitar a proceso conformado por tres etapas:

1.- En una primera etapa, encontramos la premisa de una creatividad concebida como ingobernable. Dentro de esta perspectiva, si eres un artista vanguardista, tu creatividad no es tuya, es autónoma, casi tiene vida propia, te es ajena y acaso hasta te domina y te desborda; sólo te usa como un simple medio para exteriorizarse. En realidad, como veremos después, esta creatividad así entendida es muy antigua, pero resulta bastante vanguardista no por su novedad sino por su radicalismo o por los extremos alcanzados en las vanguardias tríclicas.

2.- En una segunda etapa, si tu creatividad es independiente de ti, entonces no la obstruyas. Límitate únicamente a liberarla en su estado más auténtico (aun cuando ese estado auténtico equivaliese al más elemental o primitivo o salvaje o hasta trastornado). Y libérala en su estado más puro, registrándola además con la mayor

fidelidad posible. Aun cuando para esto llegases al extremo de suprimir cualquier filtro racional.

Ya en esta segunda etapa, como tu creatividad así entendida sólo te usa como su mero instrumento, ¿para qué procesarla o elaborarla o refinarla? Lo único que te corresponde es expresarla de la forma más íntegra y fiel, por eso ni siquiera debes filtrarla racionalmente, pues incluso filtrándola racionalmente la distorsionaría, la adulteraría o acaso ya la falsificaría. Y en este punto, ya no te interesa que el público te entienda sino que te sienta. No te interesa que tus obras sean ininteligibles para la razón del resto. Te interesa más bien que ellas sean vividas por la sensibilidad de los demás. En otras palabras, no te importa que los otros entiendan lo mismo que tú con tu misma lucidez. Te importa sólo que los otros experimenten lo mismo que tú con tu misma intensidad. Pues esa creatividad que te usa para exteriorizarse no necesariamente siempre la entiendes; por tanto, en ocasiones, sólo te queda testimoniarla y registrarla, pues no te corresponde filosofarla o analizarla (pues puedes desdibujarla). Y este rasgo de no ser comprendido, sino únicamente vivido, es un rasgo bastante vanguardista no sólo por su radicalismo, sino también por su novedad...

3.- En una tercera etapa, a partir de los dos elementos anteriores, si no te resta más que liberar tu creatividad pues tú no la posees (y quizás sea al revés, ella te posee a ti), y si además tienes licencia para liberarla incluso sin ningún filtro racional (pues tu razón sólo distorsionaría o entorpecería a ese ente independiente denominada

ingenio); entonces, a partir de allí, vía el arte, se te abre trocha para recorrer novedosos derroteros artísticos, comienzas a vislumbrar y a incursionar en dimensiones antes inexploradas o inéditas u olvidadas de tu mundo interior (y todo lo implicado en el concepto de mundo interior, como psiquis o consciencia o alma, etcétera). Y esta búsqueda por plasmar nuevas dimensiones de la consciencia también es un un rasgo bastante vanguardista no sólo por su radicalismo, sino también por su novedad...

Y es que todas las vanguardias tríclicas aspiraban en el fondo a plasmar alguna dimensión hasta entonces inexplorada de la mente.

Aquel proceso (conformado por las tres etapas antes indicadas) representó una matriz subyacente en todos los proyectos estéticos de las vanguardias tríclicas; matriz sin la cual quizás no se comprendería ni existiría gran parte del arte del siglo XX.

A continuación desarrollaremos cada una de las etapas integrantes de este proceso común a todas las vanguardias tríclicas

La creatividad considerada como ingobernable e independiente incluso al propio creador, si bien subyacía en todos los vanguardismos tríclicos (tuvo en la espontaneidad dadaísta su manifestación más exacerbada), siempre ha existido a lo largo de la Historia asumiendo distintas variantes. No era novedosa a inicios del

siglo XX. No fue inventada por ninguna vanguardia trícica ni por ninguna vanguardia en general (ni siquiera por Tzara cuando en sus breves momentos de lucidez trataba de hacer en algo inteligible su propuesta dadaísta vía la espontaneidad dadaísta). Tal creatividad concebida como ente autónomo tenía ecos posibles de rastrear hasta la antigüedad; incluso hasta el propio pensamiento platónico.

Desde los griegos, el ingenio y la inventiva han sido percibidos como ciencia infusa o como pulsiones provenientes no del artista, sino de influencias exteriores y hasta divinas, o de realidades o de principios primigenios y anteriores a todo lo existente. Y ellos siempre han sido percibidos así, cobrando muchas formas en diversas etapas históricas y tradiciones. Han sido percibidos así no sólo en la Filosofía Platónica, sino hasta en la propia Mitología Griega (por ejemplo, la inspiración siempre ha sido representada por unas deidades menores conocidas como musas). Fue una idea subrayada por el movimiento romántico en la Inglaterra y la Alemania de finales del XVIII.

Según el pensamiento romántico, todo parte de un principio anterior, el mismo que vuelve a la poesía el fundamento del lenguaje y de la sociedad. En otras palabras, si la poesía es el fundamento del lenguaje y de la sociedad (que finalmente se entiende a través de una construcción del lenguaje), y si la poesía es todo eso por obra y gracia de un principio anterior; entonces, todo parte de ese principio anterior, nada puede escapársele... Todos los hombres no somos más que pálidos

traductores, y acaso hasta marionetas, de ese principio anterior, al que sólo podemos dejar que nos utilice para transparentarse, vía por ejemplo las diversas obras artísticas, que creemos nuestras pero que en realidad no lo son, pues sólo son plasmaciones de las que el mencionado principio se vale para exteriorizarse.

Por ende, ya es un viejo lugar común esa figura del artista reducido a mero radar o receptor o vidente u oráculo de las musas (o de dioses o de deidades diversas): Lo que cambia en las vanguardias es que el artista vanguardista, más que ser entendido, le interesa ser sentido; no le importa que los otros entiendan lo mismo que él con su misma lucidez; le importa sólo que los otros experimenten lo mismo que él con su misma intensidad.

Ahora, si dentro de las vanguardias planteamos a esa creatividad concebida como ingobernable, debemos poner énfasis en la espontaneidad dadaísta:

Yo he pensado siempre que la escritura carecía en el fondo de gobierno, aunque se tuviera como la ilusión de él, y aún más, he propuesto en 1918 la espontaneidad dadaísta que debe aplicarse a los actos de la vida (Cit. en De Torre 2: 18; mis destacados y paréntesis).

La cita anterior corresponde al líder de los dadaístas, Tristán Tzara, quien con estas palabras exponía en su segundo manifiesto aquello denominado espontaneidad dadaísta.

Y la llamada espontaneidad dadaísta ¿por qué se trae a colación? Dentro de las vanguardias tríficas y de las demás vanguardias, el vanguardismo dadaísta exacerbó a su máxima expresión esa creatividad ya antes mencionada.

Sin embargo, a pesar de tener como primera premisa a una creatividad definida en términos muy antiguos y ya explicados (cual fuerza creativa independiente e indomable), las vanguardias tríficas sí fueron novedosas; y lo fueron por la segunda fase en el proceso común a todos los vanguardismos tríficos: liberar esa creatividad sin filtros racionales o sin coherencia alguna (intuición artística si no inédita sí muy infrecuente a lo largo de la historia del arte)

Si la creatividad así concebida era una fuerza ciega; entonces, como tú eras su mero vehículo de expresión, tú debías simplemente limitarte a liberarla tal y como se te suscitaba y sin distorsionar su espíritu original o su fidelidad.

Y tal liberación sin filtros racionales de esa creatividad concebida en términos antes detallados constituye la segunda etapa en ese proceso común a todos los vanguardismos tríficos.

En suma: al tú ser mero transmisor de una creatividad infusa e ingobernable (que debes preservar en todo su sentido original por significarte una entidad autónoma o por habértela insuflado alguna deidad o primer principio de turno).

Por ejemplo, la locura siempre ha sido objeto de toda manifestación artística; pero siempre debía ser inteligible para el público (por más que tal locura fuese un supuesta revelación divina que el creador tenía la obligación de conservar en su estado más íntegro y originario). Pues una cosa es escoger la locura como tópico (algo que podía inscribirse dentro del arte); otra cosa era la locura pura y dura (algo que pertenecería al terreno de cualquier otra disciplina menos la artística).

Sin embargo, en las vanguardias trágicas, la locura o las emociones más depresivas ya no necesitaban pasar por el filtro racional. Por el contrario, debían preservarse tal cual se vivían (aun cuando carecieran de lógica o articulación o coherencia alguna), pues, al menos en las vanguardias trágicas, el artista pretendía que una vivencia no necesariamente se entendiese con su misma lucidez mental, sino se experimentase con su misma intensidad sensible (y aun cuando resultase ininteligible).

Sin embargo, en el caso de un género literario como el de la poesía, esta novedad vanguardista de aspirar a ser no comprendido sino sólo sentido, debe matizarse, pues finalmente hasta la poesía más audaz está compuesta de palabras y de significados de los cuales no puede prescindir, pues se desnaturalizaría no sólo como género literario, sino ya como arte literario. En cambio, la pintura quizás pueda aspirar a no ser entendida racionalmente y expresarse vía sólo sensaciones o estímulos, como los que en la consciencia pueden suscitar los colores. Empero, una poesía tan vanguardista como Trilce, si bien no puede prescindir o suprimir del

todo del significado, sí puede diluirlo lo más posible y expresarse a través de connotaciones y sugerencias y hacer así hablar a las palabras arrancándoles más sentidos y sensaciones de los que ellas inicialmente podían brindar sólo en sentido literal. Parte del vanguardismo en Trilce es hacer a las palabras arrojar a la consciencia imágenes y estímulos que no están encadenados a la literalidad

Dentro del mencionado proceso, su primera y segunda etapa preparan el terreno para la tercera etapa: arriesgarse a sondear y a expresar a dimensiones hasta entonces olvidadas o inéditas de tu mundo interior o alma o psiquis o mente.

Dicho de otra manera, las dos primeras etapas al artista vanguardista le dieron alas o lo predispusieron para vislumbrar dimensiones hasta entonces inéditas de la consciencia (inéditas al menos en el arte). Según veremos posteriormente, de una u otra forma, en las vanguardias tríclicas, todos sus proyectos estéticos apuntaban a explorar esas nuevas dimensiones de la consciencia: o sea, implícita o explícitamente, cada vanguardia tríclica enfatizaba una determinada dimensión hasta entonces artísticamente inexplorada de nuestro fuero interno. Verbigracia, el cubismo nos revela la existencia de un tiempo y espacio onírico o psicológico, el que a diferencia del tiempo y espacio real tiene una lógica muy distinta y conformada por planos cuya aparición mental es no necesariamente lineal o secuencial sino yuxtapuesta o superpuesta o hasta simultánea

En otros términos, con todas sus contradicciones y caos y aspectos ininteligibles, tu psiquis conforma también una parte de la vida y puede ser tan auténtica como cualquier vivencia del mundo físico. Por ende, tu mundo interior merece reflejarse también en el arte. Porque auténtico es no sólo el mundo físico, sino también su experimentación y su interiorización y su asimilación psíquica y subjetiva. Incluso, en esta perspectiva, tu más distorsionada mirada de la realidad también puede ser muy genuina; porque incluso, a través de esa mirada, es cómo tú realmente sientes y vives el mundo.

Sinteticemos lo tocante a cada vanguardia trícica:

La vanguardia cubista decantó en la aspiración de reflejar un tiempo y espacio psicológicos.

La vanguardia expresionista decantó en la aspiración de reflejar tus más alterados o desvariados estados emocionales de la forma más genuina.

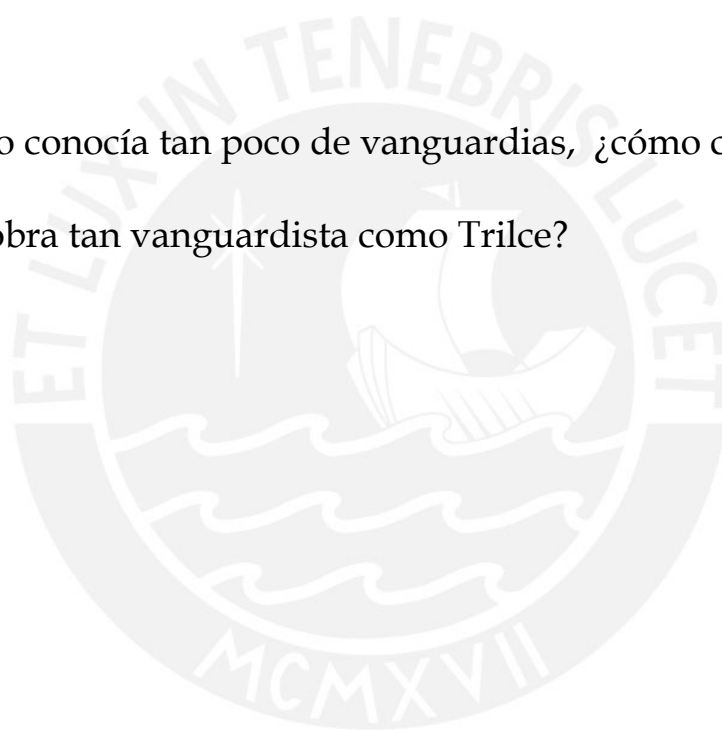
La vanguardia dadaísta decantó en la aspiración de reflejar el mundo interior en las contradicciones del discurrir del pensamiento y de las fuerzas ciegas y caóticas y creativas.

La vanguardia ultraísta decantó en la aspiración de reflejar del mundo una mirada virginal o primigenia sin prejuicios ni ideas preconcebidas o en la aspiración a reflejar el mundo en su estado más primigenio.

Porque las vanguardias mencionadas, con sus propuestas, no sólo pretendieron legitimarse como arte, ni sólo ser integradas al arte; pretendieron cambiar la esencia misma del arte y pretendieron cambiar esta esencia equiparándola con la vida misma.

Bajo esta perspectiva: hasta la misma locura en bruto conformaba también parte de la vida. Por ende, podía ser arte sí registraba con fidelidad una experiencia determinada, por más horrenda o desvariada que ésta fuese; pues el arte debía ser ya no bello sino simplemente auténtico aun cuando sobrecogiera u horrorizara o confundiera. Y, en cierto sentido, las tres etapas equivalen a lo auténtico radicalizado hasta su límite máximo (hasta lo ininteligible o lo absurdo, expresiones también de la realidad, aunque de una realidad a la que hasta entonces pocos o nadie se habían arriesgado).

IV.- Si Vallejo conocía tan poco de vanguardias, ¿cómo consigue escribir una obra tan vanguardista como Trilce?



Aquí buscaremos demostrar nuestra tesis: en Vallejo subyacía una concepción de la creatividad concebida como libérrima, concepción que hace sintonizar al poeta con las diferentes vanguardias detectadas en Trilce...

Y nuestra argumentación la apoyamos en las investigaciones de los principales vallejistas que han estudiado Trilce.

Por otra parte, si logramos demostrar que Vallejo partía de esa concepción de la creatividad, entonces, le son aplicables ya casi por inercia las demás etapas integrantes del proceso compartido por todos los vanguardismos trílricos.

Ahora, el vanguardismo en Trilce puede responder a diversos factores concurrentes en su autor: personalidad, cultura, idiosincrasia, entorno, familia, cosmovisión, incluso religión.

Sin embargo, en nuestra tesis, sólo nos centraremos en uno de esos rasgos: Vallejo tenía esta concepción de la creatividad libérrima como algo connatural, como algo que no respondía a manifiesto o proyecto estético o político alguno.

Sin embargo, en algo más podemos ahondar como complemento a nuestra tesis principal: si el ya mencionado proceso (compuesto por las ya desarrolladas tres etapas) subyace en todos los vanguardismos trílricos y en sus correspondientes proyectos estéticos; entonces, de una u otra forma, Trilce supondría el mismo proceso dentro de su proceso creativo, razón por la cual este poemario llegó a congeniar con el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el ultraísmo.

El poeta peruano tenía bastante arraigada a esa creatividad entendida como ingobernable. Y él la tenía bastante arraigada no por modas estéticas ni por modas ideológicas sino por una estructura mental tributaria de una formación cultural y familiar (y acaso hasta confesional).

Para Vallejo tal creatividad no era exactamente una idea; era algo muy arraigado y constitutivo de su esquema mental. Y esto a tal nivel que el poeta peruano tenía sobre el arte y la creatividad artística una concepción no sólo que iba contracorriente, sino que además escapaba al paradigma imperante tanto en el plano ideológico como en el estético. No obstante, para tener una idea más cabal de esto, procederemos a profundizar en el paradigma político y el artístico que proponían su propia noción no sólo de arte sino además de vanguardia artística; y a los que Vallejo debió contrarrestar y trascender para preservar su idea del ingenio artístico. En cierto sentido, podría decirse que Vallejo fue vanguardista a su muy particular modo, y no gracias a sino a pesar de del contexto político y

artístico vigente entonces en Latinoamérica; y esto porque él fue un vanguardista por sensibilidad y no por manifiestos o modas estéticas o ideológicas.

Resulta sintomático que después de Trilce, al asumir posiciones marxistas, no acepte la concepción estética de una poesía sometida a consignas revolucionarias. Desde un marxismo ortodoxo, Vallejo debió haber entendido el arte y la creatividad, y el término vanguardia, en clave marxista. En suma, el poeta peruano debió haber asumido que un verdadero artista era un artista revolucionario, y un artista revolucionario era quien ponía al arte al servicio de la revolución. Sin embargo, Vallejo se desmarca de esta visión, y asume que el arte no está sujeto a parámetros políticos; más todavía, según él, «...como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas» (Cit. en Schwartz 481). Asimismo, para el poeta peruano: «La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, deliberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad» (Cit. en Schwartz 479; los destacados a las palabras de Luxemburgo son de Vallejo).

Más aún, Vallejo discrepaba con la concepción de vanguardia no sólo en el escenario político latinoamericano sino también en el artístico latinoamericano. En

cierto sentido, Vallejo escapa a las nociones que sobre el vocablo vanguardia se proponían en el ámbito político y estético.

En el debate sobre qué es el arte propiamente vanguardista, el poeta no se encuentra ni una ni en otra posición; ni en la posición que entiende al arte vanguardista como uno al servicio de la revolución, ni tampoco en la posición que entiende al arte vanguardista como una simpe búsqueda del arte por el arte. Al respecto citemos un pasaje de su artículo llamado “Contra el secreto profesional”:

Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años. (cit. En Osorio 241; mis destacados).

Estoy seguro de que estos muchachos de ahora no hacen sino cambiar de rótulos y nombres a las mismas mentiras y convenciones de los hombres que nos precedieron. (...) odiosa, en los poetas posteriores. Así como en el romanticismo, América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado "espíritu nuevo", movida de incurable descastamiento histórico. Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética -si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América- carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. En Chocano, por lo menos, hubo el barato

americanismo de los temas y nombres. En los de ahora ni eso. (cit. En Osorio 241; mis destacados).

Cuando Vallejo nos habla de un «espíritu nuevo» está refiriéndose más específicamente a las vanguardias... En el párrafo anterior, Vallejo no crítica a las vanguardias, si no a los escritores latinoamericanos por apropiarse de ellas y de sus recursos artísticos de una manera falsa y superficial. Y a continuación Vallejo hace una relación de los recursos vanguardistas remedados por los escritores latinoamericanos; y remedados mediocrementemente:

Voy a concretar. La actual generación de América se fundamenta en los siguientes aportes:

- 1) Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas. (Postulado europeo, desde el futurismo de hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920.)
- 2) Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba abajo como los tibetanos o en círculo o al sesgo, como los escolares de kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso. (Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo xv, hasta Apollinaire y Beauvain.)
- 3) Nuevos asuntos. Al claro de luna sucede el radiograma. (Postulado europeo, en Marinetti como en el sinoptismo polioplano.)

4) Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fue el nudo gordiano de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama *rapport* en la poesía *d'après guerre*. (Postulado europeo desde Mallarmé, hace cuarenta años, hasta el surrealismo de 1924.)

5) Nuevas imágenes. Advenimiento del poleaje inestable y casuístico de los términos metafóricos, según leyes que están sistemáticamente en oposición con los términos estéticos de la naturaleza. (Postulado europeo, desde el precursor Lautréamont, hace cincuenta años, hasta el cubismo de 1914.)

6) Nueva conciencia cosmogónica de la vida. Acentuación del espíritu de unidad humana y cósmica. El horizonte y la distancia adquieren insólito significado, a causa de las facilidades de comunicación y movimiento que proporciona el progreso científico e industrial. (Postulado europeo, desde los trenes estelares de Laforgue y la fraternidad universal de Hugo, hasta Romain Rolland y Blais Cendrars.)

7) Nuevo sentimiento político y económico. El espíritu democrático y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. (Postulado europeo desde Tolstoi, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días.) (cit. En Osorio 241-242).

Además, para Vallejo, las vanguardias surgieron en Europa respondiendo a las particulares condiciones de esa zona; por ende, al tratar de aplicarse en Latinoamérica no calzan ni ayudan a los escritores a realizarse y a ser originales.

Por medio de las nuevas disciplinas estéticas que acabo de enumerar, los poetas europeos van realizándose más o menos, aquí o allá. Pero en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena (cit. En Osorio 242; mis destacados).

Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica de las generaciones pasadas, de las que ella reniega. No se trata aquí de una conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza. Siempre he creído que estas etiquetas están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos. Aparte de que ese Jorge Luis Borges, verbigracia, ejercita un fervor bonaerense tan falso y epidérmico, como lo es el latino-americanismo de Gabriela Mistral y el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora. (cit. En Osorio 242).

Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera. Pues bien. En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a esos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les

impide expresarse y realizarse humana y altamente. Y los tacho de falta de honradez espiritual, porque al remedar las estéticas extranjeras, están conscientes de este plagio y, sin embargo, lo practican, alardeando, con retórica lenguaraz, que obran por inspiración autóctona, por sincero y libre impulso vital. La autoctonía no consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga. (cit. En Osorio 242-243).

Leyendo el último libro de Pablo Abril de Vivero, *Ausencia*, he vuelto a pensar en la cultura de América (...) Abril pudo enredar un poco la sintaxis y otro poco la lógica y habría así, por este solo hecho, ingresado a esas masas de chiflados que, bajo tal o cual rótulo vanguardista, infestan todo el ambiente. (Digo masas, porque hoy, al revés de lo que podría o debería acontecer, la totalidad de los escritores son revolucionarios. La aristocracia espiritual está allá en ser conservador y lo vulgar y *standard* está en ser o, al menos, rotularse vanguardista.) Abril pudo mistificar un poco y escribir a ojos cerrados y habría así *épaté* a los meridianos y círculos máximos. Si Abril hubiera siquiera escrito sin mayúsculas y con rascacielos –paradoja ésta muy vanguardista–, Abril habría vanguardizado para las galerías. (cit. En Osorio 243).

Pero el libro de Abril, como otros sinceros libros de América, se dejó llevar por la emoción genuina y creadora y de esta manera, logra mantenerse fuera de toda escuela y acusa una personalidad libre y vigorosa. *Ausencia* es la obra de un poeta profundo y sencillo, humano y transparente. Así se caracterizan los verdaderos creadores: dándose sin embadurnarse y sin embadurnar a los demás. (cit. En Osorio 243).

Los artistas que, como Abril, tienen algo que dar al corazón, lo dan sana y naturalmente. En ello también está lejos del vanguardismo. Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el "secreto profesional" que defiende Jean Cocteau; es "el reino que no es de este mundo", según el abate Brémond. La razón de Paul Souday, el buen gusto, la necesidad sagrada de la emoción auténtica y humana, no tienen allí entrada. (cit. En Osorio 243).

Nótese que el poeta peruano consideraba a ese arte vanguardista burgués como un recurso con el que los artistas sin talentos disimulaban su mediocridad etiquetando sus textos de vanguardistas: « Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el "secreto profesional" que defiende Jean Cocteau. (cit. En Osorio 243; mis resaltados)».

Entonces, Vallejo criticaba incluso a las vanguardias entendidas en un sentido puramente artístico (o al menos a esas vanguardias puramente artísticas y practicadas con poca fortuna por muchos poetas latinoamericanos). Y ya en general, Vallejo tenía una mirada crítica a la vanguardia tal y como era concebida en Latinoamérica (entre finales de los 20 e inicios de los 30) dentro del paradigma

político y el artista: o quizás mejor dicho, el auto rechazaba al arte vanguardista entendido dentro del ámbito político y el estético. De lo que se deduce que si Vallejo tuvo una sensibilidad vanguardista, ésta se debió a una influencia que no respondía ni al ámbito político (vanguardista es ser revolucionario) ni al ámbito.

Aclaremos que al escribir ese artículo, el escritor peruano tenía de las vanguardias un mayor conocimiento pero no una mayor influencia. Y si por dicho periodo estaba tan poco influido conociendo más a las vanguardias, cuanto menos influido habría estado conociendo menos todavía a esos movimientos artísticos al componer Trilce.

En Vallejo esa noción de la creatividad artística respondía a algo más profundo y arraigado que cualquier influencia ideológica y/o estética; respondía a una estructura mental. Y una estructura mental no la brindan los libros ni la formación académica, sino ya se da en la familia desde la infancia.

Y en este punto debemos formular la siguiente pregunta: ¿Cómo Vallejo llega a tener la mencionada concepción de la creatividad como parte de su estructura mental? Porque esa concepción de la creatividad era reflejo de una concepción antropológica que tenía bastante interiorizada y que también era parte de su estructura mental.

Para comenzar, como ya antes habíamos sugerido, como Vallejo era un hombre lleno de contradicciones, si algo estable o constante puede determinarse en él no son sus ideas o sus convicciones (las que estaban sujetas a los vaivenes coyunturales); sino su estructura mental, de la cual a lo largo de este trabajo hemos pretendido establecer dos elementos: por un lado, su creatividad concebida como ingobernable y ajena al propio artista; por otro lado, una concepción del ser humano, de la cual Larrea nos da algunas pistas al citar algunas palabras de Alcides Spelucín:

Muy oportunamente nos hizo saber el profesor Spelucín que, (...), Vallejo concibió la trinidad ancestral del cuerpo, alma y espíritu como de cuerpo, alma y esperanza. Parece querer decir que el espíritu se le había convertido al poeta en la esperanza suma. Y muy notablemente, esa esperanza se le asocia después en Trilce a una regeneración definitiva. Su poema XIX, situado inmediatamente después del mencionado de la cárcel, empieza: “A trastear Hélpide Dulce”... Aunque no sepamos dónde lo ha aprendido, Vallejo utiliza esa expresión porque sabe que Hélpide es un vocablo griego que significa esperanza. E inmediatamente se refiere a una fecundación trascendental asociada al ser cristiano. (Larrea 127; mis destacados)

Spelucín nos habla de una trinidad ancestral consistente en cuerpo-alma-espíritu. Y esa trinidad Vallejo la concibe como cuerpo alma y esperanza. O sea, de una u otra forma, aun cuando posteriormente transparente en su obra su trinidad cuerpo-alma-esperanza, Vallejo en el fondo siempre parte de la trinidad cuerpo-alma-

espíritu (la que en realidad sería la fórmula tricotómica bíblica de S. Pablo para concebir al hombre, como después veremos). Y Spelucín destaca dicha trinidad ancestral cuando analiza Trilce XIX, poema que reproducimos a continuación:

A trastear, Hélpide dulce, escampas,

Cómo quedamos de tan quedarnos

Hoy vienes apenas me he levantado.

El establo está divinamente meado.

Y excrementido por la vaca inocente

Y el inocente asno y el gallo inocente.

Penetra en la maría ecuménica

Oh sangabriel, haz que conciba el alma

El sin luz añor, el sin cielo,

Lo más piedra, lo más nada,

Hasta la ilusión monarca.

Quemaremos todas las naves!

Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito

Y a hablarme llegas masticando hielo

Mastiquemos brazas,

Ya no hay donde bajar

Ya no hay donde subir

Se ha puesto el gallo incierto hombre

(César Vallejo, «Trilce XIX», Verso 1-19)

Ahora, es entendible que Vallejo sustituyera espíritu por esperanza (detalle quizás explicable por una eventual crisis confesional donde la dimensión espiritual es puesta en duda y se suplanta por una dimensión relativamente más secular o humana como la esperanza, la que por ende constituiría una suerte de sucedáneo del espíritu). Sin embargo, la menciona trinidad ancestral (cuerpo-alma-espíritu), aun cuando fuese sustituida por la trinidad poética de Trilce XIX (cuerpo-alma-esperanza); sigue estando en su raíz, es su ascendiente directo, es su fuente y es básicamente cristiana al poder hallarse en el pensamiento de San Pablo, algo que puede explicitarse de las siguientes citas bíblicas:

Porque si oro en lenguas, mi espíritu ora, pero mente queda sin fruto. Entonces, ¿qué hacer? Oraré con el espíritu, pero oraré también con la mente. Cantaré salmos con el espíritu, pero también los cantaré con la mente (Santa Biblia: Versión Jerusalén, 1 Cor. 14:14-15)

Pues si hay un cuerpo animal, hay también un cuerpo espiritual. En efecto, así es como dice la Escritura: fue hecho el primera hombre; Adán, alma viviente; el último Adán, espíritu que da vida (Santa Biblia: Versión Jerusalén, 1 Cor. 15:45-46; algunos son mis destacados)

...despojaos, en cuanto a vuestra vida anterior, del hombre viejo que se corrompe siguiendo la seducción de las concupiscencias, renovad el espíritu de vuestra mente, y revestíos del Hombre Nuevo, creado según Dios, en la justicia y santidad de la verdad (Santa Biblia: Versión Jerusalén, Ef. 4:22-24)

Pues, viva es la palabra de Dios y eficaz y más constante que espada alguna de dos filos. Penetra hasta la división entre alma y espíritu... (Santa Biblia: Versión Jerusalén, Heb. 4:12; mis destacados)

Que Él, el Dios de la paz, os santifique plenamente, y que todo vuestro ser, el espíritu, el alma y el cuerpo, se conserve sin mancha hasta venida de nuestro señor Jesucristo (Santa Biblia: Versión Jerusalén, I Tes. 5, 23; mis destacados)

Estas citas bíblicas son importantes de reflexionar, pues en ellas San Pablo pareciera explicitar del cristianismo tres dimensiones del ser humano: la del cuerpo y la del alma y la del espíritu (y de esa manera se enriquece la clásica división dual que reconocía en el hombre sólo las dimensiones de cuerpo y de

alma). Por ejemplo analicemos las siguientes citas: «Pues si hay un cuerpo animal, hay también un cuerpo espiritual» (Santa Biblia: Versión Jerusalén, 1 Cor. 15:45) «...Adán, alma viviente; el último Adán, espíritu que da vida» (Santa Biblia: Versión Jerusalén, 1 Cor. 15:45-46; algunos son mis destacados).

El Catecismo de la Iglesia Católica, en su numeral 367, nos hace algunas precisiones respecto al pensamiento antropológico paulino:

367 A veces se acostumbra a distinguir entre alma y espíritu. Así san Pablo ruega para que nuestro "ser entero, el espíritu [...], el alma y el cuerpo" sea conservado sin mancha hasta la venida del Señor (1 Ts 5,23). La Iglesia enseña que esta distinción no introduce una dualidad en el alma (Concilio de Constantinopla IV, año 870: DS 657). "Espíritu" significa que el hombre está ordenado desde su creación a su fin sobrenatural (Concilio Vaticano I: DS 3005; cf. GS 22,5), y que su alma es capaz de ser sobreelevada gratuitamente a la comunión con Dios (cf. Pío XII, *Humani generis*, año 1950: DS 3891). (Catecismo de la Iglesia Católica)

Por su parte el cardenal Tomás Spidlík profundiza en lo expresado por el Catecismo respecto a la fórmula tricotómica con la que San Pablo concibe al hombre:

La antropología cristiana distingue, desde el principio, dos niveles diferentes de la persona humana. Al mismo tiempo comienza a afirmarse, sobre todo con los alejandrinos en base a la doctrina platónica del alma, y a definirse su toma de posición respecto a los problemas filosóficos. En esta situación: la oposición bíblica

entre el hombre exterior y el hombre interior, el hombre carnal y el hombre espiritual, les pareció a los Padres corresponder bien con la distinción griega entre el alma y el cuerpo (Spidlík; mis destacados)

(...)

Conocemos una fórmula tricotómica de la Biblia. S. Pablo, en I Tes. 5, 23, expresa en su plegaria el siguiente pedido: "El Dios de la paz os santifique (hasta la perfección) y (todo lo que es vuestro) espíritu (pneuma), alma (psyjé) y cuerpo (soma), (se conserve) irreprochable para la venida de Nuestro Señor Jesucristo". Evidentemente Pablo no aludía a alguna tricotomía en el sentido helenístico, por otra parte no se lo puede considerar tampoco un simple pleonasma, desde el momento en que el Apóstol distingue los fenómenos que dependen del cuerpo, del alma y del espíritu. Se puede notar que San Pablo no hace del pneuma un elemento físico del alma sino una comunicación de Dios (Spidlík)

(...)

Las consecuencias prácticas de esta doctrina sobre el espíritu son evidentes. Porque el espíritu es como el alma de nuestro alma, vivir según el espíritu y obedecer sus exigencias será la suprema norma de la vida cristiana (Spidlík)

(...)

Por lo tanto, el alma se puede llamar verdaderamente "espiritual", en cuanto está "compenetrada por la potencia del Espíritu"(Spidlík)

(...)

Por lo tanto sólo las almas de los justos son "espirituales", las almas de los pecadores se vuelven "carnales" o "terrestres"(Spidlík)

El Cardenal Spidlík analiza la cita I Tes. 5, 23

Que Él, el Dios de la paz, os santifique plenamente, y que todo vuestro ser, el espíritu, el alma y el cuerpo, se conserve sin mancha hasta venida de nuestro señor Jesucristo (Santa Biblia: Versión Jerusalén, I Tes. 5, 23; mis destacados)

Y el mismo cardenal nos dice al respecto: «...el Apóstol (San Pablo) distingue los fenómenos que dependen del cuerpo, del alma y del espíritu» (Spidlík; mis resaltados y mis paréntesis). O sea, un dato objetivo es que San Pablo distingue en el ser humano al cuerpo, al alma y al espíritu.

Ahora, si bien San Pablo atribuye un espíritu al ser humano, el Catecismo de la Iglesia Católica aclara que dicho espíritu no es precisamente una dimensión antropológica como el cuerpo y el alma: «Espíritu" significa que el hombre está ordenado desde su creación a su fin sobrenatural (...) y que su alma es capaz de ser sobreelevada gratuitamente a la comunión con Dios » (Catecismo de la Iglesia Católica). Dicho de otra manera, el espíritu más que una dimensión del ser humano; es una ordenación del ser humano a un fin sobrenatural; es la capacidad de su alma a elevarse entrando en comunión con Dios. Y, en esa misma línea de ideas, Spidlík agrega que el espíritu (pneuma) complementa este orden de ideas no es una parte del alma (o un elemento físico de la misma) sino una comunicación

con Dios: «Se puede notar que San Pablo no hace del pneuma un elemento físico del alma sino una comunicación de Dios» (Spidlík). En suma, dentro de la interpretación de la Ortodoxia Católica a la fórmula tricotómica antropológica de San Pablo, el espíritu más que una dimensión humana (como el cuerpo y el alma); es una ordenación o una predisposición o una capacidad o una comunicación del alma para un fin sobrenatural; el espíritu sería una cualidad que otorga al alma una vocación sobrenatural que distingue al hombre de otros seres vivos.

A partir de lo antes desarrollado, y de acuerdo a la Doctrina Católica, podemos afirmar que en el hombre está constituido por el cuerpo y por el alma, la cual debe aspirar a tener al espíritu (pneuma) como una cualidad o como un núcleo para dejar de ser terrenal.

En todo caso, el hombre intrínsecamente es una dualidad de cuerpo y de alma y debe conquistar su carácter espiritual y su fin espiritual... O sea, él es intrínsecamente una dualidad cuerpo y alma (y nunca podrá dejar de serlo) y su alma si no es intrínsecamente espiritual, sí tiene una vocación o un llamado intrínsecamente espiritual; vocación o llamado del que obviamente el alma puede desistir (dada la libertad humana) y que puede traducirse en una ordenación o en una predisposición o en una capacidad o en una comunicación del alma para un fin sobrenatural. Así tenemos que:

- (1) El hombre es un ser biológico porque tiene un cuerpo(soma)

(2) El hombre es un ser psicológico por ser una de las connotaciones del término alma (psique), sin que por esto el alma deba quedar reducida solamente a la psiquis o deba ser confundida o equiparada con la psiquis tal como es entendida ahora sin su connotación metafísica (aun cuando alma responde dentro de la tradición griega a la expresión psyjé)...

(3) El hombre es un ser espiritual (pneuma) por la cualidad espiritual que el alma debe conquistar y por la finalidad también espiritual a la que debe apuntar.

Ahora bien, ¿qué relación existe entre tal noción antropológica paulina y entre la concepción vallejana de la creatividad?

En el ser humano, su cuerpo y su alma y su espíritu pueden estar en armonía, aunque pueden también tomar derroteros muy distintos o hasta opuestos, algo que podría generar en el ser humano fracturas y contradicciones y crisis, las cuales potencialmente pueden siempre reconciliarse, aunque a veces eso nunca se logre que potencialmente pueden siempre reconciliarse aunque a veces eso nunca se logre por situaciones diversas como las que atravesó Vallejo. O sea, a veces el cuerpo (soma) puede inclinarte a cierta dirección; el alma (la psiquis) a otra dirección y el espíritu (pneuma) a una tercera dirección (sin que el sujeto que atraviese por estas situaciones necesariamente sea un esquizofrénico).

Esas fracturas y contradicciones y crisis afectan al poeta peruano. Y aunque nunca pudo procesarlas, al menos sí logró testimoniarlas muy claramente vía las

vanguardias. Es decir, al tener como parte de su estructura mental (o como un gran telón de fondo) esa concepción antropológica paulina de cuerpo-alma-espíritu, por contraste, pudo percibir en sus ser dimensiones que se escapaban a su control (como justamente las del cuerpo y el alma y el espíritu). Y de allí que tuviese sobre la creatividad una noción que fue tan marcada (y que fue capaz de contradecir y de sobrevivir a ese arte entendido según el paradigma estético y marxista de la segunda parte de la década de 1920); noción que entendía a la creatividad como algo imposibles de controlar y de subordinar a una agenda ideológica o política determinada...

El gran mérito de Vallejo, dada su sensibilidad e inteligencia, era tener una consciencia muy lúcida de sus contradicciones, aun cuando no las resolviera (pero siempre hallará en las vanguardias la vía ideal para plasmarlas): los locos ni siquiera saben en la contradicción en la que viven; pero una persona sana siempre cobra consciencia de esa contradicción y cuando más inteligente esa persona, más consciencia de su contradicción, aun cuando no puede resolverla. Y en ese sentido, Vallejo era un hombre de grandes fracturas y contradicciones internas, pero también de gran consciencia de las mismas. Y de ahí probablemente que fuese especialmente agudo respecto al hecho de que había dimensiones suyas que seguían su curso aun contra su voluntad; dimensiones suyas que se le escapaban de las manos; y esta misma sensación bien podía reflejarse en su concepción de la creatividad (algo que el mismo admitía contracorriente que no podía domar).

Sin embargo, cabe hacer algunos apuntes adicionales respecto a la trinidad paulina cuerpo-alma-espíritu tan arraigada en el vate liberteño.

Dentro del universo vallejiano, en la trinidad cuerpo- alma- espíritu (trinidad en la que el poeta sustituye al espíritu por la esperanza) existe una jerarquía, donde el alma ocupa un elemento central (en el rapsoda, el alma era la dimensión relativamente más trascendente que podía entenderse dentro de sus parámetros seculares, pues, creemos, el espíritu, incluso entendido no como una tercera dimensión antropológico sino sólo como una vocación o predisposición del alma a un fin sobrenatural, resultaba acaso demasiado enigmático).

También dentro del universo vallejiano, el alma debe concebir un amor nuevo tras ser fecundado por la esperanza (el sucedáneo del espíritu). De allí que Vallejo anote en otro poema distinto a Trilce IX: «Hembra es el alma mía» (César Vallejo, «Trilce IX», Verso 21). Pues, según intuye el autor, su alma requiere ser fecundada si no por el espíritu, sí por un sucedáneo más secular como la esperanza. Y esto se condice con lo expresado por Larrea: «esa esperanza se le asocia después a una regeneración definitiva» (Larrea 127). Es decir, es cuando el alma (que como ya indicamos ocupa un elemento central) arriba al plano de la esperanza (el sustituto terrenal del espíritu de acuerdo a la poesía vallejiana), que ella experimenta una regeneración definitiva.

Ahora, bien, a partir de la fórmula tricotómica antropológica paulina (reelaborada por el autor peruano), se puede deducir de Vallejo una propensión trinitaria que se ve reflejada en diversas facetas de su vida.

Monique J. Lemaitre explora la propensión trinitaria como una clave a través de la cual el autor interpretaba el mundo y la naturaleza. Lo hace al analizar Trilce V:

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.

A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.

Los novios sean novios en eternidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.

Y no deis 0, que callará tanto,

hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

(César Vallejo, «Trilce V», Versos 1-17)

Monique J. Lemaitre destaca como esa propensión trinitaria representa para Vallejo un importante clave para aproximarse al mundo geográfico y natural (y acaso simbólico) y acaso también al mundo simbólico a través del cual Vallejo descifra el mundo:

En este poema tenemos otra variante del tema central de Trilce, que es el de la propensión a la trinidad, propensión que la voz poética descifra en toda la geografía humana y natural que le rodea. Desde las plantas cuyas semillas tienen dos cotiledones en embrión, el poeta ya ve “petreles” (correas para caballos/aves marinas que anuncian la tormenta), es decir, eslabones que al unirse se triangulizarán como la figura del ave en vuelo con las alas extendidas, para dar luz a la planta-vástago: “finales que comienzan, ohs de ayes”, o sea paroxismos u orgasmos que engendran. Por tratarse de dicotiledones creería que, matemáticamente, tendrían la posibilidad de bifurcarse al infinito, de ser de naturaleza diferente (a la humana), de no terminar en la “triangulación”: “creyérse avaloriados de heterogeneidad”. El neologismo “avaloriados”, al jugar con los conceptos de “valorar”, “dar valor” y “abalorio” (...), crea una idea

paradójica del poder que cree tener esta semilla “dicotiledona”, el ser autosuficiente pues es Padre, Hijo y Espíritu Santo y en su principio ya está contenido su fin y en éste su principio: “finales que comienzan (...)” (Lemaitre, Viaje a Trilce, 36-37)

Según desprendemos del anterior párrafo, la propensión trinitaria en cierto modo equivale, dentro de la subjetividad vallejana, a un prisma a través del cual el poeta mira y descifra la realidad (sea natural o geográfica o hasta simbólica)...

Así las cosas, como parte de la estructura mental Vallejana, cabría indicar no sólo a esa creatividad entendida como indomesticable; ni sólo tampoco a la fórmula tricotómica antropológica paulina; sino también a esa propensión trinitaria (que probablemente tenga como una matriz subyacente, consciente o no, a la Santísima Trinidad Cristiana):

A continuación, en unos versos de Trilce V, analizaremos esta propensión trinitaria vallejana para interpretar el mundo natural y geográfico que rodeaba al poeta liberteño:

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad

(César Vallejo, «Trilce V», Versos 1-2)

Según la primera acepción del DRAE, Cotiledón significa: «Primera hoja del embrión de las plantas fanerógamas» (DRAE). Por tanto, dicotiledón puede

interpretarse como dos cotiledones (dos primera hojas de un embrión de flor) que el poeta describe como petreles, definidos por Lemaitre como «correas para caballos/aves marinas que anuncian la tormenta» (Lemaitre, Viaje a Trilce, 36-37).

Nosotros nos inclinamos con la definición de petrel de ave marina, pues esos petreles (con los que Vallejo asocia a los cotiledones) brindan «la figura del ave en vuelo con las alas extendidas» (Lemaitre, Viaje a Trilce, 36-37). Y, por lo mismo, al tener las alas extendidas sugiere una figura que es triangular o que nos permite establecerle tres ángulos (la cabeza y las dos partes finales de las alas). Y algo parecido nos dice Lamaitre al intentar interpretar el sentido de petreles en el contexto de los versos 1-2 de Trilce V: «...eslabones que al unirse se triangulizarán como la figura del ave en vuelo con las alas extendidas» (Lemaitre, Viaje a Trilce, 36-37).

Tal como ya veníamos diciendo anteriormente, en Vallejo, su propensión a la trinidad (propensión destacada por Monique J. Lemaitre al analizar Trilce V) equivalía a una clave para descifrar el mundo o un prisma a través del cual lo decodificaba.

Sin embargo, esta clave trinitaria el rapsoda la tiene tan interiorizada, que lo induce a interpretar incluso una realidad tan intrínsecamente dual como la pareja. Porque, desde la perspectiva poética vallejana, en el plano de una pareja, la razón de ser de un dos es apuntar siempre a un tres o dar como fruto un tercero. En esta

parte analizaremos el aparente absurdo de detectar lo trinitario en lo dual. Empero, podemos adelantar que, dentro del universo poético vallejiano, una pareja nunca está encerrada en sí misma y está siempre tendiente a salir de sí y a dar un fruto. Y analicemos esta perspectiva lírica en Trilce V:

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco.

(César Vallejo, «Trilce V», Versos 1-17)

En la visión vallejana, una pareja nunca se queda encerrada en sí misma, sino más bien está orientada siempre a un tercero para sentirse plenamente completa. De ahí los versos 13-17: los novios que no acaban «hasta despertar y poner de pie al 1» (César Vallejo, «Trilce V», Versos 17); o a unos novios que no acaban hasta terminar en un uno adicional (esto sugiere un acto procreativo o una relación sexual culminada finalmente en un fruto o en un uno añadido; un uno que al sumarse a la pareja forma un tres). En suma: un dos que siempre apunta a un tres para cobrar sentido; o un dúo que llega a su plenitud y a todo su significado y a toda su razón de ser en un tres.

A la pareja sugerida por el vate, se le exige no sólo serlo, sino además tener un gran nivel de compenetración para cobrar toda su plenitud al dar como resultado un tres. Pues al hablar de «grupo bicardiaco», habla de una pareja que debe estar definida por unas cualidades cardiacas sincronizadas al punto de cobrar visos de unidad. Y esto porque el autor liberteño usa como neologismo a un solo adjetivo, bicardiaco (en vez de emplear dos como por ejemplo “dos cardiacos”, que sugiere también una dualidad aunque sin la connotación o dimensión de compenetración). Y bicardiaco sugiere en un solo vocablo no sólo el atributo de dual; sino además el estado en que se vive ese atributo: el estado de unidad, de compenetración, de comunión, de sincronía. Por ende, ese estado de unidad es otra de las condiciones

para que la pareja cumpla con su razón ser y cobre todo su sentido al volverse tres o al dar como fruto un uno adicional.

En Vallejo, la propensión trinitaria también se percibe en cómo aborda a las mujeres más importantes de su vida, a la madre o a la pareja (Otilia).

En la vida de cualquier hombre la madre y la pareja son dos arquetipos. Sin embargo, en el caso de César, esos dos arquetipos son percibidos o interpretados a través de uno, el de la madre (éste sería el arquetipo femenino primordial a través del cual se descifra cualquier otro arquetipo femenino; o sea, en la vida del rapsoda, cualquier mujer importante o referente femenino importante necesariamente son vistos a través del prisma arquetípico materno o son filtrados a través de la figura materna). Al respecto de Paoli puntualiza: «...cuando uno se pregunta si cada una de estas mujeres (en diversos versos de Trilce) es Otilia o la madre (...) carece de importancia: poéticamente es la misma mujer y, arquetípicamente, es la madre» (Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 16-17; mis destacados)

No obstante, dentro del mundo interior vallejiano, en la percepción de los referentes femeninos, la propensión trinitaria aparece nuevamente no en el arquetipo; sino en los roles que el arquetipo materno juega y que son esencialmente tres, al decir de Paoli: « Esa mujer juega básicamente un triple rol

convergente: protector, ordenador, mediador entre el poeta y los objetos, entre el poeta y el mundo »(Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 16-17; mis destacados). Y es importante destacar como el paradigma de la figura materna representa sobre todo un filtro o un mediador entre el poeta y el mundo.



V.- Revisión de los aportes vallejistas



Ahora pasaremos a confrontar nuestra tesis con Antenor Orrego, Estuardo Núñez, Xavier Abril, André Coyné, Juan Larrea, Roberto Paoli, Julio Ortega, Alberto Ortega, Alberto Escobar, Cintio Vitier y Martos y Villanueva.

Antenor Orrego

Ahora corresponde analizar las investigaciones del primero que percibió la genialidad de Vallejo, Antenor Orrego.

Orrego resalta lo fundamental:

He aquí a mi juicio, la posición fundamental de César Vallejo con respecto a la poesía. Niño de prodigiosa virginidad busca el secreto de la vida en sí misma. Ha tenido sus muñecos en los cuales creía encontrar el principio primordial del gran arcano. Ha descubierto que las artes no son sino versiones parciales, versiones escuetas estilizadas del universo. Ha descubierto los estilos y los instrumentos para expresarlos: las técnicas («Palabras prologales» 200)

Sin embargo, para Vallejo, la sintonía con las vanguardias no es inmediata, él primero establece que a su caos interior debe dejarlo fluir sin obstaculizarlo ni elaborarlo racionalmente. Empero, en algún punto percibe que, para tal empresa, su lenguaje (sus métodos, sus técnicas) le resultan insuficientes y debe buscar otro lenguaje. En este punto, al rapsoda las vanguardias le resultan el instrumento ideal para expresar su estado interno, incluso en dimensiones ininteligibles para él (según ya habíamos apuntado, para el poeta peruano, las vanguardias no son tanto una propuesta artista como un método para reflejar fielmente sus vivencias o las imágenes que le reverberan en la mente o los estados alterado de su alma):

El poeta quiere dar una versión más directa, más caliente, más cercana de la vida. El poeta ha hecho pedazos todos los alambritos convencionales y mecánicos. Quiere encontrar otra técnica que le permita expresar con más veracidad y lealtad su estilo de vida («Palabras prologales» 200).

Vallejo más que crear, quiere tomar el pulso de lo que Orrego llamaría el «crudo temblor de la Naturaleza» («Palabras prologales» 200-201) y, agregaríamos, de su Naturaleza, de su «desnuda y fluida presencia del ser» («Palabras prologales» 200-201). Y de nuevo arribamos a la idea que hemos venido desarrollando:, Vallejo se propone no crear sino transparentar algo interior que ya está dado anteriormente y que al autor y a su arte lo usa como meros instrumentos para exteriorizarse:

El poeta quisiera vencer la trágica limitación del hombre para verte a Dios. El poeta quisiera librarse del yugo de las técnicas para expresar el crudo temblor de la

Naturaleza. Más aún, el poeta quisiera matar el estilo para traducir la desnuda y fluida presencia del ser. («Palabras prologales» 200-201)

Y, para esto, el poeta busca un lenguaje lo más depurado posible, lo más sencillo posible, lo más despejado de ornamento, de tal forma que las palabras no rivalicen con sus significados y con sus contenidos, a los que por el contrario sólo debe servirles de humilde vehículo que no pretenda opacarlos: por decirlo de alguna forma, en Trilce los vocablos deben ser humildes significantes que no deben opacar a sus significados. Más todavía, las palabras no debían significar nada (o significar lo menos posible), pues sólo debían dejar transparentar algo que les fuera anterior. Y esto porque, dentro de Trilce, al ya de por sí brindar algún significado a las palabras (o, mejor dicho, al limitar las palabras sólo a la función de dar significados), se brinda una articulación racional que diluye la autenticidad y espontaneidad de la estela de sensaciones y de pulsiones que se desea transmitir. Por otro lado, las palabras siempre serán limitadas para expresar todas las pulsiones a veces ininteligibles del mundo interior. En ese orden ideas, Vallejo consigue que los vocablos superen sus límites haciéndolos lo más sencillos y transparentes posibles, convirtiéndolos en vías totalmente despejadas para registrar a aquella fluidez del ser, a sus pálpitos...Por decirlo de alguna forma, las palabras sólo deben ser termómetros de la temperatura vital que discurre quizás al margen de los razonamientos y de la voluntad del propio ser:

El poeta quisiera conocer sin estilo. Pero antes que poeta es hombre, y como hombre ama también su límite. Sabe que es éste condición inexorable de su expresión. Que el conocimiento al ser expresado mata un tanto el condicionamiento. Pero quiere un límite lo menos límite posible. Pues si hay necesidad de un estilo y de una técnica, que sean lo menos estilo y lo menos técnica («Palabras prologales» 200-201)

Es así como César Vallejo, por una genial y, tal vez, hasta ahora inconsciente intuición, de lo que son en esencia las técnicas y los estilos, despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos, de lo que hasta aquí se ha entendido por retórica, para llegar a la sencillez prístina, a la pueril y edénica simplicidad del verbo. Las palabras en su boca no están agobiadas de tradición literaria, están preñadas de emoción vital, están preñadas de desnudo temblor. Sus palabras no han sido dichas, acaban de nacer. El poeta rompe a hablar, porque acaba de descubrir el verbo. Está ante la primera mañana de la Creación y apenas ha tenido tiempo de relacionar su lenguaje con el lenguaje de los hombres. Por eso es su decir tan personal, y como prescinde de los hombres para expresar al Hombre, su arte es ecuménico, es universal («Palabras prologales» 200).

Al analizar la obra de Vallejo, Orrego trabaja con dos conceptos: por un lado, reconstruir aquello disperso en el propio ser; por otro lado, retraerse a la propia esencia de ese mismo ser. Por último, la finalidad de los dos conceptos anteriores es llegar a estados que son comunes y eternos en todos los hombres:

La pupila de este poeta percibe el panorama humano. Reconstruye lo que en nosotros se encontraba disperso. Toma la pieza anatómica y la encaja en su lugar funcional. Retrae hacia su origen la esencia del ser, bastante oscurecida, desvitalizada por su carga intelectual de tradición. De este modo llega su arte a expresar al hombre eterno y a la eternidad del hombre, pese a la ubicación local o nacional de su emoción («Palabras prologales» 200)

Para registrar estos pálpitos, Vallejo busca que su poesía, más que comunicar algo, destelle aquello que Orrega denominaría: una virtualidad musical, una aureola, «un hálito latente que no está en la literalidad de la expresión...» («Palabras prologales» 203). En ese sentido, el crítico dice:

En toda expresión estética hay un quid divinum, un ritmo secreto de entrañada interioridad, un hálito latente que no está en la literalidad de la expresión, una ánima ingravida y eterizada que no está en las partes sino en el conjunto, una aureola que no reside en la obra sino sobre o dentro de la obra, la cual no es sino la virtualidad musical de sugerencia. Las artes todas; pintura, escultura, poesía aspiran, en sus máximas altitudes, a la expresión musical. Los grandes creadores sólo lo fueron a condición de haber llegado a la música de su arte y de su estilo («Palabras prologales» 203)

La consecuencia es que su poesía importa no tanto la literalidad, sino la intensidad. Ciertamente, la poesía está hecha de palabras, cuyo significado no puede diluírsele totalmente y alguna literalidad debe existir aun cuando mínima; empero, para registrar ese hálito latente más allá de la literalidad, el poeta peruano busca en su

poesía expresarse a través de connotaciones y sugerencias. La búsqueda de virtualidad y de esos ritmos, Orrego la detecta en todo arte pero la detecta especialmente en la música, pues como señala este crítico: «Las mayores intuiciones, aquellas que colonizan para la consciencia extensas zonas de pensamiento, nos asaltan como meros motivos melódicos» («Palabras prologales» 203)

Y es que la música es el elemento primario del Universo. Es la expresión en que la forma se desmaterializa casi totalmente. Se ha despojado de toda carga fisiológica para intentar una traducción más cercana y directa del corazón del hombre y del corazón del mundo («Palabras prologales» 203)

Las mayores intuiciones, aquellas que colonizan para la consciencia extensas zonas de pensamiento, nos asaltan como meros motivos melódicos, que el cerebro se encarga, después, de ordenarlas, de explicarlas y de hacerlas carne del verbo. Cuando las artes y los artistas han vencido los planos inferiores de expresión llegan a un punto de intersección o de convergencia, a un punto de abrazo, que es el ritmo. Allí se sienten semejantes; más, se sienten unos. Es el lazo de relación para todas las consciencias, posiblemente aun hasta la materia yerta que nos parece sumida en un sueño de eternidad («Palabras prologales» 203)

Ahora, esas intuiciones y pulsiones que fluyen como motivos melódicos no solemos controlarlos, simplemente nos late y sigue sus propios ritmos. Y a veces a ellos sólo debemos dejarlos fluir. Ahora, en el arte a ese fluir siempre se le debe pulir y articular en términos lógicos para hacerlo comprensible. Pero las

vanguardias a estas intuiciones y pulsiones sólo las dejan aflorar, no les dan coherencia alguna pues así las obstruiría o las volvería impostadas, restándoles naturalidad. Y para que estos movimientos artísticos dejen fluir libre y caóticamente a esas pulsiones y palpitos, los debe asumir como algo que ya está dado y que han existido desde siempre y que te anteceden y que tú como poeta no gobiernas. Y Vallejo entiende que a esos ritmos no los está inventando, lo anteceden y sólo debe sintonizarlos y registrarlos lo más fielmente posible sin filtrarlos racionalmente para no entorpecerlos, no quitarles espontaneidad ni autenticidad. Y esto parte, como insistimos de nuevo, de una creación concebida como indomable y ajena al artista; creación así entendida que siendo exacerbada se traduce en la matriz de todas las vanguardias tríficas y que se asemeja mucho a la antes desarrollada espontaneidad dadaísta y que concibe al artista como mero vehículo para, como diría Orrego, transparentar el ritmo de las cosas que «están esperando, desde toda eternidad, un revelador» («Palabras prologales» 203). Revelador que, bajo la concepción vallejiana, suele ser un artista que sólo capta y registra unos ritmos que lo preceden, de ahí que el escritor peruano, al llevar al máximo esta idea de ser un receptor de una ciencia infusa (o esta idea de ser un radar de los palpitos del universo), consiga profundizar en dimensiones eternas y universales en todo hombre y consiga en consecuencia congeniar tanto con las vanguardias:

Pues bien, este ritmo no lo crea el artista, es una cosa dada ya, que sólo reclama ser descubierta. He aquí la más grande función del artista: descubrir el ritmo, y por

medio de su arte, expresarlo. El artista no es sino un simple vehículo o conductor.
Este es el único sentido de la palabra creación. Los ritmos de las cosas están
esperando, desde toda eternidad, un revelador. Darío dijo, (...), que cada cosa está
aguardando su instante de infinito. Este instante no es sino aquel en que el artista
descubre el ritmo de cada cosa o de cada ser, que al mismo tiempo que lo relaciona
con el universo, también lo determina («Palabras prologales» 204)

El poeta ha descubierto de nuevo la eternidad del hombre, ha descubierto los
valores primigenios del alma humana que son por esto mismo, los valores
primigenios de la vida, elevándolos a una extraordinaria altura metafísica. En el
habla española, solamente Darío alcanzó, en algunos instantes, en los mejores, este
vuelo en que el ala a fuerza de ascender se desdibuja y se esfuma para la pupila
humana. Son los próceres Himalayas del espíritu en que el pensamiento es
metafísico, y la metafísica es trance emotivo, y el trance emotivo es ritmo
(«Palabras prologales» 204)

Esos valores primigenios de la vida (que señala Orrego) son un misterio; y el
rapsoda peruano busca captar sus ritmos y insuflarlos en su poesía y
transparentarlos a través de ella cual hálito o aura. Ritmos a los que el autor sólo
toma pulso (mediante su actividad artística), pero que nunca los crea o no puede
crearlos, pues son como los latidos del corazón: no los dirigimos, son
independientes de nosotros. Por otra parte, al sentir que no está creando sino sólo
tomando el pulso a algo que lo antecede, Vallejo se descubre interiormente
escindido, pues en ese proceso se descubre que no es una unidad, que tiene

rupturas, que está desgarrado, que en su ser siempre hay dimensiones que siguen sus propios derroteros al margen de su voluntad. De ahí que el poeta se descubra con contradicciones que quizás no puede armonizar y plasmarlas analíticamente, pero que encuentran en las vanguardias el camino ideal para ser expuestas. En ese orden de ideas, para dejar fluir con toda autenticidad esas contradicciones y ese caos interior, Vallejo debe facilitarle a las vanguardias ese camino mostrando en toda su desnudez a su mundo interior, mostrándose en su estado más primigenio y puro y despejándose de ideas preconcebidas y poniendo la mente en blanco, para sintonizar esos ritmos primordiales y anteriores a él mismo (¿recuerdan al ultraísmo?)... De ahí que Orrego anotase: «La virginidad emotiva y rítmica de Trilce niégase a ser poseída por el presuntuoso ensobrecimiento del que “todo lo sabe”, quiere carne pura que no esté maculada de malicia. No vayas a juzgar; anda a amar, anda a temblar...» («Palabras prologales» 204-205).

De otro lado, percibo que ya desde Los Heraldos Negros Vallejo toma un rumbo propio que ya cristalizaría en Trilce, donde ya el poeta peruano vislumbra con mayor claridad a las vanguardias como los medios ideales para plasmar su dolor y su sufrimiento, algo que corrientes artísticas anteriores como el modernismo no favorecían. En Los Heraldos... Vallejo anticipa algo que en Trilce se capta mejor: sacrificar las convenciones poéticas, a las que incluso bien pudo haber visto como obstáculos para manifestar lo que verdaderamente sentía; pues en el rapsoda liberteño importa no tanto expresar bellamente sus vivencias, como expresarlas en

toda su autenticidad (aun cuando no sean bellas); y en esto ya palpita un espíritu vanguardista.

Asimismo Orrego apunta: «(Vallejo) Hace versos como habla, y habla como vive (...) Ve, siente, piensa y traduce directamente» (Mi encuentro con César Vallejo 97).

En ese orden de ideas, cuando el bardo peruano pretende razonar su creación se vuelve impostado; en cambio, cuando sólo se limita a registrar sus vivencias interiores tal como las vive sin procesarlas, entonces ahí muestra su genio y sintoniza con esa vanguardia que no es moda estética, sino sensibilidad. Con esto no decimos que Los Heraldos Negros sea un poemario vanguardista; pero anticipa algunos rasgos que con más claridad se descifran como vanguardistas en Trilce.

Estuardo Núñez

Ahora, corresponde analizar a Estuardo Núñez.

Núñez empieza hablando de Vallejo como alguien no que crea o inventa o reflexiona sino que capta. Y de nuevo nos encontramos con la vieja figura de poeta vidente (figura que dentro del romanticismo el simbolismo potenció al máximo). Y, de acuerdo con Núñez, Vallejo capta una inquietud cósmica (algo si no igual sí análogo a ese secreto orden trascendental o principio unificador que Higgins y que sería la matriz de esa creatividad concebida como ingobernable). En otras palabras,

de nuevo nos encontramos al Vallejo que sólo sintoniza con fuerzas que lo anteceden y que no sólo lo atraviesan sino que los desbordan; fuerzas para las que César sólo es un simple medio para exteriorizarse.

Pero Núñez agrega otro matiz a esas pulsiones ajenas a la voluntad de Vallejo. Para el investigador, César “recoge y ofrece de la realidad circundante el sentido humano de las cosas.” Y es que la principal riqueza de Vallejo es su capacidad de asimilar e interiorizar y expresar a la experiencia humana y el dolor ajeno; y expresarlos sin pulirlos, sólo tal cual se vive, con sus absurdos e incongruencias... Y según este investigador, aquí arribamos a un Vallejo expresionista que sin embargo nunca habría conocido al expresionismo (o quizás sí lo conoció un poco, aun cuando ni tal presunta influencia justifica o explica un fenómeno como Trilce). Y es que la vanguardia expresionista permite expresar una emoción o estado (incluso el más alterado) tal como se vive. Núñez anota:

Vallejo capta una inquietud cósmica que tiende a lo expresivo, a recoger y ofrecer de la realidad circundante el sentido humano de las cosas. En él se sustituye la anécdota personal por la experiencia humana, la satisfacción de la dulce confianza por el retrato del dolor ajeno. Coincidió pues perfectamente con los lineamientos generales del movimiento expresionista germano. Sin embargo, Vallejo no había leído siquiera traducciones que Ivan Goll nos trajo, después de 1923, en “Los cinco continentes” (Núñez 107-108)

Xavier Abril

En este estado de la cuestión, comenzaremos por Xavier Abril.

Abril destaca un « culto barroco panteísta» (Abril 111) en varios versos de Trilce:

El culto barroco panteísta exalta, en Vallejo, las características formales del cuerpo.

Una serie de imágenes ilustra este proceso por medio del cual el poeta alcanza el apogeo plástico expresivo (Abril 111).

Según creemos de lo expuesto por Abril, el término barroco lo emplea con la connotación usual de recargado y de desproporcionado, casi de exagerado... Por otra parte, el panteísmo es una doctrina que identifica al universo con Dios: o mejor dicho, Dios es el universo... En este orden de ideas, si Abril es contextualizado en sus palabras al referirse a algunas citas que de Trilce destaca, Vallejo tiene al cuerpo como un universo al cual si no idolatra, al menos celebra con unción... La psiquis vallejiana mediante la cual se refleja la anatomía humana es una que sigue su propio derrotero al margen de los filtros racionales o de la voluntad del propio poeta...

Vallejo trata de registrar esos momentos de ensoñación, y sus divagaciones, las que sigue su propio discurrir al margen del discurrir y de los propósitos de un razonamiento consciente.

Y acaso, como pretensión artística, el registro de estos momentos (en su estado más elemental o menos depurado) dentro de las vanguardias llega a su máxima

exacerbación. Más todavía, en este registro subyace la intuición de que dentro de nosotros hay pulsiones y procesos mentales que, a veces, son ajenos a nuestro control y merodean por nuestro mundo interior, dejándole estelas de imágenes y de sensaciones de las que el propio artista no es consciente y a las que tampoco ha buscado generar; imágenes y sensaciones usualmente entrevistas y difíciles de aprehender. En ese aspecto, Vallejo intenta registrar al cuerpo tal como es experimentado y percibido vía estas pulsiones y procesos mentales; un cuerpo que en su expresión en Trilce con todos sus excesos y desproporciones y deformaciones, Abril categoriza como «nota semántica barroquista» (Abril 113). Por lo pronto, analicemos versos destacados por Abril:

He aquí una serie de imágenes del poeta peruano en la que creo distinguir la nota semántica barroquista (Abril 112):

...Margen de espejo habrá

Donde traspasaré mi propio frente

Hasta perder el eco

Y quedar con el frente hacia la espalda

(TR., VIII.)

8) me he sentado / a caminar...

(TR., XV)

9) terciario brazo

(TR., XVIII)

Vendría a representar una metáfora de expansión delirante y corpórea del individuo, de la sociedad y del Cosmos, más allá de las limitaciones de la “orden tercera” (Abril 113)

Así las cosas, la «nota semántica barroquista» (Abril 113) que Abril cree detectar en estos versos de Trilce nos lleva a una óptica similar a la cubista...

Abril coincide con nuestras apreciaciones, al definir al cubismo como «último avatar del barroco» (Abril 120). Pero, paradójicamente, dentro de esas deformaciones barroquista que alcanzan al cubismo jamás pierden una impronta y una intensidad realista y humana y tangible... Abril sintetiza esta cuestión con la expresión «una figuración barroquistamente humana» (Abril 120):

La gran pasión de Vallejo, pasión sanguínea, ideológica, universal, no se contentó con los retorcimientos estetizantes que se agotan en sí mismos, como toda aventura formal, sino que prefirió, muy lejos de ellos, el desquite de una figuración barroquistamente humana.

Todo ello explicará cómo en el poderoso proceso -último avatar del barroco- el Poeta alcanzó el Cubismo (Abril 120).

André Coyné

Ahora corresponde analizar al crítico André Coyné:

Aun así las prosas nos ayudan a imaginar cómo Vallejo en Trilce fue llevado a “(guillotinar) sílabas, (soldar) y (encender) adjetivos” (E.N.). Igualmente autentifican la seriedad de los versos, que los primeros lectores juzgaron disparates puros, escritos con el solo fin de que nadie los entendiera. No olvidemos que a raíz de la publicación de Trilce, Vallejo escribió a su amigo Orrego: “El libro ha nacido en el mayor vacío...” Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara (la) libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva (Coyné 31)

Y este lenguaje en el poeta peruano tan disruptivo, como el que hemos descrito líneas arriba, no es así por gusto: como ya indicamos, presupone el anhelo de registrar una mente cuyo discurrir y pulsiones y síntomas (destellos vagos, imágenes deformadas y fragmentadas de la realidad) son inconscientes e involuntarias y están más allá de todo control y propósito de su autor.

Y Vallejo tenía claro que en su mundo interior no todo lo tenía controlado, su creatividad y su consciencia a veces podría ser era una suerte de otro con su propia autonomía y entidad y proceso.

Y toda esta concepción ya no sólo de la creatividad, sino de la psiquis y de sus expresiones y de sus síntomas (concepción que entiende todo esto como una dimensión humana ajena a la propia voluntad y consciencia), son las semillas del vanguardismo de Vallejo en Trilce...

Por eso, según sugiere Coyné, el vanguardismo de Vallejo no se explica tanto por el vanguardismo de programas y de modas estéticas que el autor peruano probablemente conoció incluso antes de culminar Trilce. El vanguardismo de vallejo se explica por esas semillas antes mencionadas que principalmente consistirían en esa creatividad concebida como indomesticable e independiente del propio autor; semillas para las que el eventual vanguardismo conocido por Vallejo sólo les representó un terreno fértil para germinar...

Según Coyné, no es improbable que Vallejo hubiese conocido las vanguardias vía algunas revistas ultraístas españolas:

Lo que Vallejo pudo alcanzar entonces de los “movimientos europeos de vanguardia”, fue a través de las revistas españolas -Cervantes y, más tarde, Ultra- que pudo consultar en la librería “La aurora literaria”. En tales revistas, bocinas de los ultraístas peninsulares, captó lo que significaban los “ismos” anteriores al ultraísmo: futurismo, cubismo, creacionismo, dadaísmo, así como los ejemplos americanos de un Tablada o un Huidobro, sin que valga destacar especialmente - como se empeña en hacerlo Xavier Abril- la lectura de Un golpe de dado de Mallarmé, en traducción de Cansinos Assens: efectivamente, aun cuando el genio impar de Mallarmé dio origen a la “moderna sintaxis lírica”, ésta ya ostentaba muchas modalidades buenas o malas: la utilizaba cualquiera y bastó quién sabe qué encuentro ocasional para que a un creador tan auténtico como Vallejo, desde que ya no respetaba las viejas estructuras del discurso, se le planteara el problema

del lenguaje que debía inventar para dar salida a su caos interior, sin perder por ello, toda posibilidad de comunicación (Coyné 32).

Coyné subraya su desprecio a una serie de convenciones del lenguaje poético:

Vallejo se inscribe, pues, en un movimiento general que desprecia la rima, los ritmos regulares, “las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia”, suprime o utiliza libremente la puntuación, perturba la tipografía (espacios, líneas en mayúsculas, , escritura vertical, diagonal, etc), y deja de tener en cuenta las cualidades musicales y auditivas del poema en busca de una “arquitectura visible de lo invisible” (Coyné 32-33).

En este orden de ideas, Coyné nos dice: «La poesía tiene que darse a la fuerza con palabras. Pero en Trilce tenemos a menudo la impresión de que éstas apenas preexisten vagamente al poema, surgiendo como rachas» (Coyné 37). Así las cosas, según parece (desde la perspectiva de Coyné), en Trilce las palabras no son una materia prima previa con la que se construye el poema; en Trilce el poema y la palabra parecen simultáneos, las palabras parecen hechas ad-hoc para el poema y poseen sincronización con éste; ellas tienen la misma singularidad y espontaneidad e individualidad que sólo tienen los exabruptos (un exabrupto tiene su propia individualidad y nunca es igual al anterior). Bajo esa lógica, según podría parecer en Trilce, este poemario y sus vocablos nacieron al mismo tiempo, las palabras fueron creadas al momento de escribirse el poemario.

Y esto llega a un punto en que parece que a Vallejo en Trilce las palabras parecen serle inservibles o insuficientes para expresar todo ese mundo interior inefable que lo habita y que siente ajeno a su voluntad pero que igual siente con mucha intensidad. Y entonces el poeta ante los límites del lenguaje para reflejar su caos interno, deforma ese lenguaje, para así registrar con mayor fidelidad y nitidez la propia psiquis y sus manifestaciones y síntomas y pulsiones que son ajenos al dominio del creador:

Cuando Bergamín escribía que una de las cualidades de Trilce consistía en su “arraigo idiomático al español”, con eso entendía que la poesía de Vallejo era especialmente intraducible, pues, cuanto más fragmentado y vano le parece el instrumento que recibe, tanto más se aferra el artista a lo que ese instrumento le ofrece para intentar forzar lo indecible: giros locales, cuchicheos infantiles; arcaísmos y neologismos; grafías deformadas o que reflejan los defectos e intenciones del habla; sustantivos trocados en adjetivos; voces opuestas que se unen; otras atraídas por similitudes sonoras; momentos del tiempo humanizados: junios hechos nuestros con sus “21 uñas de estación” (XVII), julios que están de “nueve” (LXXII) , diciembres en desgracia “con sus 31 pieles rotas” (XI), etc. Los versos no concluyen, ni siquiera avanzan, con su “pero” y “pues”, que no tienen más función que la de marcar la persistencia del íntimo disgusto. Hasta que éste ya no puede y calla (Coyné 37).

Juan Larrea

Pasemos ahora a uno de los vallejistas por excelencia, Juan Larrea.

Según Larrea:

...Vallejo era un místico tan sui generis por lo cabal, que, llevándose a sí mismo la contraría parecía ser la personificación del antimisticismo. No tenía consciencia reflexiva de su identidad. Más ello no obstaba para que fuese un buscador insaciable de absoluto. Quizás no me expreso bien. Vallejo en cuanto individuo consciente no buscaba nada. Vivía lúcidamente al fluir sucesivo de los acontecimientos, es decir, encontraba... (Larrea 119)

Más allá de la certeza que alcanzase o no respecto a lo absoluto, al ámbito místico de su existencia, el escritor tuvo una formación religiosa que le brindó una inclinación natural a estos temas, aun cuando a ellos en su etapa juvenil los pusiera en tela de juicio:

La necesidad poética de absoluto se había exaltado en él posiblemente a resultas de su formación religiosa. Cuando ésta perdió su vigencia con el desarrollo juvenil de Vallejo, dejó su alma, a ello inclinada por naturaleza, ante un horizonte metafísico sin formas ni limitaciones (Larrea 119)

Ahora, si el poeta no estaba necesariamente convencido de lo absoluto pero sí predispuesto; de todas formas, aun cuando no fuese religiosa, alguna noción debía persistir en él del absoluto, al que Vallejo asociaría con un anhelo de «unidad omniabarcadora» (Larrea 119-120), donde cabía todos los contrarios, a los que no armonizaba sino sólo acaparaba. Y esto ¿no nos recuerdas las pretensiones

expresadas por Tzara de querer abarcar en su dadaísmo todos los contrarios hasta el extremo del absurdo?

En ese sentido, en Vallejo, su afán de hacer una decodificación tan original de la trascendencia incluía «también el orbe de las cosas físicas y materiales»(Larrea 119-120). Por ende, en ese anhelo, «nada podía quedarse afuera» (Larrea 119-120), «todas las contras” o heterogeneidades de la realidad solicitaban acomodo»(Larrea 119-120) y hasta las cosas más dispersas y hasta opuestas debían ser abarcadas aunque no congeniaran. En suma, para Vallejo, su humano entendimiento de la trascendencia (al margen de la religión) equivalía a abarcarlo todo... En ese orden de ideas, para Vallejo, la vanguardia dadaísta fue no una estética, ni tampoco una propuesta o experimento artístico, sino más bien un método que al vate peruano le sirvió para registrar la complejidad y caos de su mundo interior.

Larrea enfatiza la afinidad de Vallejo con el cubismo:

Sobre esta base, no debe causar extrañeza que para entender el acontecimiento “Vallejo” deba recurrirse a una especie de dimensión o campo antropológico absoluto, un poco a la manera del cubismo llamado analítico en cuyas obras el objeto se descomponen múltiples perspectivas, no apareciendo como tal objeto en parte alguna (Larrea 120)

En resumen, el misticismo de Vallejo es la visión plena y simultánea de la colectividad desde una perspectiva universal:

Era el misticismo (el de Vallejo) correspondiente a una entidad colectiva que aspira a universalizarse y que vive requerida por su mutación propia (Larrea 120)

Antes Larrea había apuntado que Vallejo «no tenía consciencia reflexiva de su identidad» (Larrea 119). Sin embargo, dentro de su desconcierto existencial, alguna aproximación debía tener sobre su ser, y esto puede deducirse a partir de su concepción del cuerpo; concepción explicada por Spelucin: «Vallejo concibió la trinidad ancestral del cuerpo, alma y espíritu como de cuerpo, alma y esperanza»(cit. en Larrea 127).

Y acá arribamos a la idea de que el poeta comprendía que su ser era no unidad sino tres entidades que simultáneamente convivían dentro de él. Y, a partir de allí, quizás intuiría que como humano había dentro suyo dimensiones que le resultaban un misterio y que escapaban a su control; dimensiones autónomas que seguían sus propios derroteros y que discurrían según sus propios designios.

Y, por cierto, curiosamente esa visión trinitaria de Vallejo de sí mismo tiene raíces en la formación católica del escritor, y esa visión trinitaria hace que Vallejo perciba dentro del él ámbitos autónomos a su propia consciencia y control; y la intuición de esos ámbitos bien podrían haber ocasionado que el rapsoda concibiera a la creatividad como ingobernable y sintonizara con las vanguardias en Trilce.

Conforme una cita que ya ofrecimos en el capítulo anterior de nuestra tesis:

Muy oportunamente nos hizo saber el profesor Spelucín que, (...), Vallejo concibió la trinidad ancestral del cuerpo, alma y espíritu como de cuerpo, alma y esperanza. Parece querer decir que el espíritu se le había convertido al poeta en la esperanza suma. Y muy notablemente, esa esperanza se le asocia después en Trilce a una regeneración definitiva. Su poema XIX, situado inmediatamente después del mencionado de la cárcel, empieza: “A trastear Hépide Dulce”... Aunque no sepamos dónde lo ha aprendido, Vallejo utiliza esa expresión porque sabe que Hépide es un vocablo griego que significa esperanza. E inmediatamente se refiere a una fecundación trascendental asociada al ser cristiano. (Larrea 127)

Además de Trilce XIX (ya lo vimos en el capítulo anterior) Larrea resalta el poema XXXI:

Natividad. Cállate, miedo.

Cristiano espero, espero siempre

(César Vallejo, «Trilce XIX», Verso 5-6)

En seguida se le muestra a Dios actuando como un partero de la humanidad

Y Dios sobresaltado nos oprime

el pulso, grave, mudo,

y como padre a su pequeña,

apenas,

pero apenas, entreabre los sangrientos algodones

y entre sus dedos toma a la esperanza

(César Vallejo, «Trilce XIX», Verso 11-16)

Larrea también remite a otros poemas:

Sobre la dualidad del “grupo dicotiledon” o “bicardiaco”, del que surgen “petreles, propensiones de trinidad”, según expresa en el V, nace la esperanza-espíritu o situación tercera correspondiente a la “tercera ala” de la trinidad cuerpo, alma-espíritu o situación tercera correspondiente a la “tercera ala” de la trinidad cuerpo, alma y esperanza (“Va en aceite ungida el ala, y en pureza”). A una “esperanza dulce” que, como independiente de cuerpo y alma, está más allá de espacio y tiempo. (Larrea 129)

Ya en este punto, según indica Larrea, el vanguardismo de Vallejo no responde a manifiestos o modas artísticas. Y esto se refleja claramente en la dura crítica contra las vanguardias artísticas (o las vanguardias artísticas que ciertos autores utilizaban para escudar su mediocridad). Así las cosas, para entender el germen de la vanguardia Vallejiana, debe profundizarse, como ya señalamos, en esa misticidad de Vallejo; misticidad que predispone a entender al ser como una trinidad (cuerpo, alma, espíritu), una trinidad que, al tener resabios cristianos pero no ser propiamente cristiana, no está resuelta y hace sentirse al poeta en un estado de caos y de ruptura y de contradicción; estado que el poeta no resuelve y que incluso le hace sentir dentro de sí pulsiones autónomas de su voluntad y que le hace intuir además un propio ser ya no unitario sino dividido.

Roberto Paoli

Ahora corresponde profundizar en las reflexiones sobre Trilce de Roberto Paoli:

Paoli interpreta Trilce no reduciéndolo a los recursos estilísticos vanguardistas ni a la influencia de un conjunto de movimientos o de grupos. Trilce es la manifestación de algo más auténtico, es una catarsis de algo reprimido y ocultado que busca desfogarse sin ningún filtro o control. En suma, Trilce sería un aflorar brutal de algo expresado tal y como se suscita en la consciencia del poeta, manifestación en la cual el vanguardismo plasmado está más allá de todo manifiesto. Por eso, este poemario es tan vanguardista, porque lo es no por tópico sino por sensibilidad. En consecuencia, Vallejo asimila las vanguardias por interpretación personal; no por imitación:

Pero la genialidad del autor se reveló claramente con Trilce, quizás el libro más original y fecundo de la vanguardia posbélica. En éste, el lector europeo (incluso el español) se enfrenta con un lenguaje inaudito, atípico y sumamente expresivo a despecho de todas las influencias, no se trata ya más de los instrumentos de la vanguardia, como no se trata de nada que pueda surgir de las experiencias de un movimiento o de un grupo literario; es más bien el aflorar de una lengua sepulta y olvidada (Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 9)

(...)

...en tiempos quizás no demasiado lejanos a la publicación del libro, bajo el impacto de las formas de vanguardia que le revelaban las revistas del ultraísmo

español, él aprehendió la nueva técnica según una interpretación personal y no de imitación, utilizándola en otros poemas y, al mismo tiempo, sometiendo los que ya estaban terminados a una operación de adaptación y nivelación. (Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 12-13)

Al igual que otros autores, Paoli coincide en detectar en Trilce una tradición romántica. Este investigador la detecta por la forma tan personal en que Vallejo recuerda y vive el tiempo, por qué recordamos tales eventos y no tales otros, y los recordamos con matices y sesgos muy propios, y esto vía mecanismos de los no somos muy conscientes y que escapan fuera de nuestro control, pues en las mencionadas dimensiones muchas veces somos simples radares de una sucesión de imágenes que se van suscitando. Y en todo esto hay una relación entre romanticismo y vanguardias, aunque más precisamente sería afirmar que el romanticismo se potencia vía el simbolismo y se exagera hasta el absurdo en las vanguardias, de ahí que no resulte descabellado ese vínculo entre romanticismo y vanguardias.

Además, Paoli aclara:

Pero fuera de las coordenadas de los afectos, el mundo se le presenta a Vallejo como caos y absurdo. Y es en esta zona de rechazo o, peor aún, de enigmaticidad inviolable donde el poeta adoptó mayormente las formas de las vanguardias, reduciéndole, sin embargo, el valor lúdico y, más aún, acentuándole la carga revolucionaria puesto que, en esta adopción particular, la técnica vanguardista se asume como el correlativo formal de una visión desquiciada y brutal, como el único

vehículo idóneo para la representación de un mundo hecho añicos y al revés, es decir como el lenguaje de la locura de lo real (Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 14).

En cierto modo, en Vallejo, las vanguardias son simple manifestación de una percepción de la realidad, una realidad percibida de forma fragmentada y contradictoria. El poeta se encuentra ante el desafío de expresar un mundo al cual no le encuentra lógica y que por ende no puede explicar en términos lógicos:

El polo hermético, en el cual frecuentemente el terreno lingüístico es casi impracticable y donde algunas veces el discurso asume intencionalmente características esquizofrénicas, ésta directamente ligado al doloroso estupor de una realidad disociada, con la pesadilla de una fatalidad ilógica, apremiante y siniestra, que trastorna e invierte las dimensiones naturales del tiempo y del espacio, se agolpa de preguntas y de certezas sólo sobre la incertidumbre, y no puede encontrar más que en el contrasentido su correlato elocutorio. Los escasos vínculos objetivos y la polivalencia de los símbolos abren distintas y precarias soluciones a todos los esfuerzos de interpretación racional (por ej: Trilce I, XXV). Alrededor de este polo gira una fenomenología primordial de la sensación, casi anterior a toda manipulación y ordenación de categorías superiores, con intermitencias confusas de memoria y de alucinación: sensaciones frecuentemente irritantes, sofocantes (por ej: Trilce II, IV), en las cuales los nervios saltan como serpientes, traduciéndose en palabras de sonido ingrato, brutal. Aun la sexualidad (por ej.: Trilce IX) nada tiene de voluptuoso y de liberador, sino que es histérica, torturante (Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 14-15)

Así las cosas, en nuestro poeta, el tiempo pasado con todas sus distorsiones y sesgos se vuelve en el tiempo único y absoluto de su mundo interior. Y esto porque como dice Paoli «el recuerdo es emoción del tiempo y palabra en el tiempo»(Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 16). Y por ende Vallejo requiere de ese tiempo emocional para protegerse de un presente sentido como amenazante y absurdo. De ahí que Vallejo conjugue su infancia con la actualidad y con el futuro.

Es como si el tiempo de Vallejo no transcurriese, como si su tiempo pasado (principalmente el de la infancia) nunca se resolviera o proyectara fuera de él, como si quedara encerrado eternamente en sí mismo, de ahí que Paoli nos hable de «un presente irrelato, encerrado en una suerte de cárcel psíquica»(Paoli, Mapas anatómicos de César Vallejo, 16). Y para vivir un tiempo pasado siempre detenido (que por ende se emparenta con la eternidad) se requieren una paralización de los sentidos y de las facultades.

De otro lado, la propensión trinitaria de Vallejo la percibe Paoli en su visión de la mujer, conforme expusimos en el capítulo IV de esta tesis.

Julio Ortega

Ahora corresponde analizar al crítico Julio Ortega...

Ortega destaca otras dimensión en las obsesiones de Vallejo, el de la consciencia:

En la poesía de cualquier tiempo, la de Vallejo es la palabra genuina por excelencia. No solamente porque su certidumbre es nuestra consciencia sino porque hace de aquélla un enigma y de esa consciencia una pregunta perpetúa: los nombres arden y el poema es el vestigio de ese fuego; espacio de la lucidez y la alucinación... (Ortega 10-11)

En otras palabras, la consciencia poseía ciertos síntomas que solían resistirse a cualquier articulación lógica. Y a los que por ende les correspondía ser no entendido sino sólo registrado. De ahí que el rapsoda peruano, hallará en la poesía el género privilegiado no para analizar sino para atestiguar a esa realidad tan escurridiza e inaprehensible denominada consciencia, a sus síntomas, a sus misterios... Porque si estás incapacitado para comprender algo, pero igual deseas expresarlo, al final sólo te queda la poesía (y en especial la poesía vanguardista), no para volver inteligible sino sólo para dar un testimonio del caos interno.

Alberto Escobar

Ahora corresponde profundizar en el análisis de Alberto Escobar sobre Trilce.

Al igual que otros investigadores anteriormente tratados, Escobar ahonda en el tópico de la cárcel en Trilce. Es un escenario en donde las vanguardias se lucen como las herramientas más indicadas para que Vallejo describa la experiencia en prisión tal como la vivió su psiquis.

Escobar nos alerta que sería reduccionista, para entender a Vallejo, enfocarse sólo en la vinculación entre poesía y experiencia carcelaria. Y esto aun cuando Vallejo hubiese corregido algunos de sus poemas de Trilce cuando estaba en reclusión y tal situación hubiese influenciado eventualmente en la redacción de algunos poemas de Trilce. Ciertamente, las vanguardias ayudan a registrar con toda su intensidad hasta las vivencias más terribles de Vallejo (vivencias como las que él pudo haber tenido en la cárcel). Pues para el poeta lo anecdótico y biográfico es un simple medio para apuntar a temas más universales, como lo es una reflexión sobre la naturaleza humana en situaciones extremas, como en la cárcel con sus pesares, con sus alteraciones y deformaciones. Escobar elige Trilce III para analizar el tópico carcelario:

El narrador, pues, parece ser uno solo; pero su voz y su actitud cambian sucesivamente al compás de esta suerte de regresión a la infancia, aunque con el conocimiento y la tabla valorativa que ya son propios de las personas mayores. Por ello la voz narrativa no es la de un testigo, la de un espectador. El narrador está comprometido, está involucrado en el asunto; tiene y deja un testimonio; pero éste no es el del testigo, sino el del actor. En esencia, su versión está organizada como un recuento sensorial adecuado a un punto de vista que, en última instancia, identifica y hace solidarios al niño y al hombre, que escuchamos a través de la misma voz (Escobar, Cómo leer a Vallejo, 100).

En Trilce III, en sintonía con lo destacado por Escobar, el narrador rememora su infancia, pero ese narrador adulto está involucrado en esos recuerdos (tal como hace notar Escobar) y dialoga con los personajes de esos recuerdos.

No obstante, ese mismo narrador se muestra vulnerable, no quiere que los otros personajes de sus recuerdos lo abandonen, de pronto se vuelve el más vulnerable entre ellos:

Aguedita, Nativa, Miguel?

Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.

No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

(César Vallejo, «Trilce III», Versos 27-30)

Y así nos encontramos con el espíritu dadaísta en este narrador tan contradictorio, que a veces cuenta desde la distancia del tiempo, pero que a veces también se involucra en el mismo escenario temporal de sus narraciones y que dialoga con los personajes de sus recuerdos; y que dialoga primero como adulto y después acaso como el más vulnerable de dichos personajes. Y aquí nos encontramos con un narrador que es medio esquizofrénico o que posee una gran capacidad de desdoblamiento.

Y ya no sólo hablamos de cambios bruscos en el narrador, y en el escenario temporal, sino además en la actitud y el humor. Pues si él está en una parte

implorante y desvalido ante los niños, en otra parte, aparece con ánimo de consolar a ellos mismos. Escobar destaca esto:

A partir del verso 15 aparece otro punto de vista. El narrador se ha incorporado en el grupo y se identifica con ellos, si bien retiene un tono que lo destaca como el mayor entre los menores. Sus palabras intentan impresionarlos: “no tengamos pena” vale decir “no lloremos” (...) La norma coloquial busca el trato directo y procura atraer la atención infantil hacia los juegos, para lo que estimula el celo e incita a la competencia entre los oyentes (Escobar, Cómo leer a Vallejo, 101)

Y en el narrador hay un salto también de posición de enunciación. Si a veces se muestra cómplice y desconcertado; otras veces se muestra autoritario y persuasivo y analítico.

Por eso, en Trilce III habría un narrador en constante esquizofrenia o desdoblamiento o contradicción; un narrador que nos hace preguntarnos con desconcierto (y con sensación de cierto absurdo), ¿quién está narrando? ¿El adulto o el niño? ¿Desde qué espacio temporal está narrando? ¿Desde el presente o desde el propio pasado? ¿Con qué tono habla? ¿Desde la vulnerabilidad y el temor o desde la autosuficiencia y consuelo? ¿Cuál es su posición de enunciación? ¿La autoridad o la complicidad? Y aquí encontramos el efecto propio de las vanguardias, y dentro de éstas, más específicamente, percibimos no sólo el dadaísmo (por la sensación de absurdo y contradicción al abrirse las antes

mencionadas interrogantes sobre el narrador); percibimos además al cubismo, por esa pretensión de plasmar un tiempo y espacio psicológico, pues sólo en el campo psicológico es posible esos desdoblamientos y esas muestras de una visión fragmentada de la propia personalidad y hasta del mundo.

Y es en esta pretensión de registrar un tiempo no objetivo sino subjetivo, tal como lo interioriza y lo vive las emociones (un tiempo muy distinto al real), se percibe el expresionismo en las alteraciones y deformidades con que el tiempo y quizás hasta el espacio es percibido y es manifestado con todas las distorsiones propias de los sentimientos más intensos.

Allí Vallejo trata el sentimiento de asfixia y de desesperación en un entorno tan cerrado como el de la celda. El vate testimonia las sensaciones ocasionadas por estar enclaustrado en un espacio sin salida y estrecho. Y en esto percibimos visos expresionistas, pues la realidad es deformada para expresar con claridad una verdad no del mundo físico, sino la verdad e intensidad del estado del alma, de la angustia vivida por el encierro. Y esto lo observamos por ejemplo en la expresión «Criadero de nervios» (César Vallejo, «Trilce XVIII», Verso 4). Así las cosas, a los nervios se les otorga vida, como si fuesen criados como seres vivos y orgánicos que van creciendo y que representan el paulatino aunque incesante incremento de tensión, al punto de ésta casi cobrar vida propia y escapar al control del autor.

Con relación a Trilce, la vanguardia expresionista explicaría cómo se distorsiona la realidad al darle vida a las rincones, atribuyéndole una acción como acurrucar, y

atribuir vida a algo inanimado bien podría buscar hacer inteligible un estado del alma, así como hacer inteligible también la forma muy particular en que se siente un espacio físico, aun cuando se le sienta de una manera acaso algo deformada y alucinada.

Además, en Trilce LVIII hay un juego de oposiciones: «Sólido comporta lo no sólido; y esta oposición encubre otra: duro y tierno, dureza y ternura» (Escobar, Cómo leer a Vallejo, 108; mis paréntesis). Y en estos contrastes habría una necesidad de buscar la calidez incluso en los espacios más gélidos y desolados. En Trilce LVIII, Vallejo sorprende por esa capacidad de traducir las circunstancias más adversas a su favor. O también por esa habilidad del rapsoda para probar que en aun en los sitios más lúgubres siempre hay espacio para la ternura y la calidez: «En la celda, en lo sólido, también/se acurrucan los rincones» (César Vallejo, «Trilce LVIII», Versos 1-2). Y esto se da, como ya vimos en la cita cuando a un vocablo que sugiere abandono y estrechez como rincón se le asocia con el verbo acurrucar, que sugiere cercanía, cariño, afecto... En suma, es como si el poeta resemantizara todo lo negativo que un cuarto cerrado puede representar (aislamiento, frialdad, abandono) al atribuirle significados positivos, como cuando le da vida a los rincones atribuyéndoles el verbo acurrucar, con todas las connotaciones acogedoras que tal verbo tiene.

Vallejo nunca se queda en lo anecdótico ni en lo biográfico, pues esos datos le sirven para ir más allá. En este caso, en Trilce LVIII, los rincones físicos bien

podrían representar los rincones del alma o un estado interior que se está viviendo. Como si el vate se valiera del espacio físico para exteriorizar y graficar su mundo interno.

También cabría destacar en Trilce LVIII, el cubismo por la forma fragmentada y dislocada en que se plasman los pensamientos.

Cintio Vitier

Ahora corresponde analizar al investigador Cintio Vitier (enfoque recogido en la edición de Ortega):

Vitier usa dos palabras claves para describir toda la fuerza de Vallejo en su obra: desnudez; angustia, valentía, carnal, cruz...

En suma, este investigador parece sorprenderse por lo auténtico y directo de Vallejo en su poesía, a la que para Vallejo asume como una cruz. Y las cruces usualmente nadie las escoge, acaso nos escogen o simplemente nos tocan. Y en ese sentido, la poesía de Vallejo es una cruz, es algo que él no maneja, que simplemente lo desborda y a lo que deja aflorar, aun quizás contra su voluntad, aun cuando ese proceso de gestación creativa él sufra.

Vitier también analiza la dimensión telúrica y autóctona de Vallejo, «el tono y el sabor indio» (Vitier 386-387). Y aun en tal dimensión, de nuevo, percibimos en

esas reflexiones la imagen del Vallejo médium, la imagen de quien es mero receptor de fuerzas que lo anteceden y los rebalsan: o sea, el Vallejo «que ha oído visceralmente, sin traicionarlo ni explotarlo nunca, el más lejano e invulnerable pulso de su raza» (Vitier 386-387). Y entonces volvemos a confirmar esa aproximación de la poesía, la que entre sus más genuinas manifestaciones está aquella que es entendida como una cruz, como «un síntoma feroz, una pasión» (Vitier 386-387), unas fuerzas que tú no posees sino que te poseen y que obliga al artista a considerar al arte ya no como una obra consciente sino como un exorcismo para desahogar o conjurar pulsiones que lo anteceden y que lo habitan y que lo desbordan.

Este Vitier, al igual que Larrea y Spelucin, destaca la importancia de la esperanza, una esperanza agresiva en medio del hambre y de la angustia de anhelar trascender al tiempo de sentirse limitado y contingente.

Y si se percibe la carencia de absoluto, y ya no el deseo sino la necesidad de tal absoluto, esta tensión en Vallejo se traduce en una esperanza, aunque una angustiada que Vitier califica de amarga en el siguiente párrafo:

A vivir en la más amarga plenitud esta verdad tenía que llegar por sus propios pasos la poesía, y en rigor todos los que de algún modo la han intuido (con especial pureza, como era casi previsible, un filósofo español), lo han hecho evidentemente por las gestiones de la razón poética. Hoy le ha tocado el turno a esta verdad terrible que es realmente la única y propia verdad de la poesía (...), y la poesía

misma está delirante, desbordada, parturienta, destrozando toda ligadura que no la deje ser lo que es, lo que profundamente no ha dejado de ser ni en sus más perdidos instantes: espejo y cántico de nuestra menesterosa condición (Vitier 388-389; mis paréntesis).

Marco Martos y Elsa Villanueva

Ahora, corresponde analizar a Marco Martos y Elsa Villanueva.

Como venimos diciendo, Vallejo intuía que, si no toda su subjetividad, al menos sí algunas dimensiones de ella, eran ajenas a su control y/o consciencia. Y algunos investigadores han intentado detectar qué recursos lingüísticos o posibilidades expresivas Vallejo utiliza en Trilce para registrar su complejo mundo interior. Y esas posibilidades obran la genialidad de, vía este poemario, transmitirnos palabras que, aun cuando sus significados literales sean muy difusos u opacos, siempre logren asaltar a la consciencia receptora con imágenes. Así, (quien es citado por Martos y Villanueva), entre las posibilidades expresivas captadas en Trilce, Yurkievich nos habla de las sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas:

El menoscabo de los puentes conceptuales está indicando que la comunicación poética más importante se establecerá por vía de las otras posibilidades expresivas del lenguaje (sonoras, rítmicas, plásticas, volitivas, afectivas). Si racionalmente nos es difícil precisar el contenido de muchos poemas, intuitivamente recibimos nítida,

la representación de las vivencias que el poeta quiere transmitirnos (Cit. en Martos, et al. 15)

Por su parte Martos y Villanueva nos mencionan las coincidencias que Trilce tenía con las vanguardias

Trilce presenta coincidencias a la vez que diferencias con las vanguardias. Tienen en común: el uso de los números, de las mayúsculas, la supresión ocasional de nexos lógicos, la distribución arbitraria de los versos y el uso de la onomatopeya (Martos, et al. 19-20)

Ambos investigadores también detectan las diferencias que dicho poemario tenía con las vanguardias.

Como notas contrarias al espíritu de las vanguardias se dan en Trilce: el tema autobiográfico, la anécdota, y rezagos métricos en algunos poemas de clara raigambre modernista que fueron originalmente sonetos (Martos, et al. 19-20)

Por su parte Basadre, al enfocarse en las mismas diferencias que Trilce tiene con los movimientos vanguardistas, insinúa lo que hemos venido diciendo a lo largo de este trabajo; de que Vallejo era un vanguardista no de tópicos ni de manifiestos, sino de sensibilidad:

En relación a estas divergencias, Basadre ha dicho claramente: “ignora la ironía, la voluptuosidad del deportismo, el culto de la máquina, el afán por huir de las aficiones cardíacas... ya desde entonces, como ahora mismo, Vallejo practicaba el consejo de Cocteau en su Secreto profesional sobre que conviene ser maldecido por el público y por la vanguardia” (Cit. en Martos, et al. 19-20)

Y tanto es así lo sugerido por Basadre, que en un antes aludido artículo, Contra el secreto profesional, Vallejo critica a las vanguardias incluso netamente artísticas (que no aspiraban a ser una propaganda ideológica) por haberse convertido en una patente de corso para autores que querían disimular su mediocridad.

Por otra parte, Martos y Villanueva no están de acuerdo con calificar a Trilce de surrealista. Y enarbolan dos razones: en Trilce cada vocablo es en sí mismo irremplazable; Vallejo tenía una opinión desfavorable sobre el surrealismo. Ambos investigadores señalan:

Se ha dicho que Trilce es un libro surrealista. Nada más alejado de la realidad. Por supuesto que el surrealismo no existía como movimiento en 1922, pero al mismo tiempo Vallejo no puede ser un surrealista “avant la lettre” porque se proponía hacer lo contrario que los surrealistas. En un poema surrealista una imagen puede reemplazar a otra con tal que tenga parecido nivel de ensoñación; en Trilce el vocablo es importante en sí mismo, irremplazable, ceñido, austero. André Coyné sostiene que el surrealismo nació en plena guerra con el encuentro de Breton con Soupault primero, y con Aragón después, y que los primeros textos surrealistas aparecieron en 1919 en la revista Litterature. A miles de kilómetros de distancia, Vallejo sólo a partir de 1920 habría empezado a escribir los textos que integrarían Trilce. Ergo, Vallejo era surrealista. Afirmación que por lo menos pasa por alto a varios poemas de Trilce anteriores a 1920. El crítico francés considera que el surrealismo mantiene la misma vitalidad de su iniciación y como se propuso no ser un “ismo” ni una escuela literaria sino una liberación del lenguaje, toda

experimentación en este sentido llevaría su signo. Vallejo consideró en su “Autopsia del surrealismo” que el movimiento no era tan valioso como se suponía; Coyné califica a ese texto como la página más lamentable de nuestro poeta (Martos, et al. 20)

A partir del párrafo anterior, según desprendemos, Coyné, en su afán de idealizar tanto al surrealismo, y preservar su admiración ante Vallejo, pareciera buscar argumentos para atribuirle al creador peruano el surrealismo.

Por nuestra parte, tenemos otro argumento para negar que Vallejo fuese surrealista. Para comenzar, el surrealismo buscaba ciertamente una liberación del lenguaje a través de la escritura automática; pero tal liberación del lenguaje debía apuntar al mundo de los sueños; por tanto, si dentro del surrealismo el lenguaje debía ser captado en plena catarsis, dicha catarsis era contradictoriamente algo calculada pues apuntaba al mencionado mundo onírico, y las catarsis por definición no apuntan a ningún lado. En cambio, Vallejo sólo buscaba la catarsis (aun cuando tal catarsis se diera en el marco de una búsqueda ambivalente y dubitativa de un absoluto, pero esto más por intuición que por alguna propuesta articulada), bajo las premisas que muchas pulsiones de su mundo interior él no podía controlarlas. Y, en ese sentido, Vallejo sintoniza más con la espontaneidad dadaísta de Tzara.

Martos y Villanueva señalen la dificultad de encajonar a Vallejo en algún ismo. En esa línea, sobre Trilce XLVIII, ambos investigadores anotan:

Las formas exteriores de la vanguardia se dan claramente en este poema que puede considerarse como un ejercicio de estas características poéticas propias de la segunda década del siglo XX. (Martos, et al. 245)

...una buena porción de Trilce puede adscribirse a la vanguardia, pero es inadmisibile encajonar a Vallejo -por la multiplicidad de su labor poética- en una escuela o un ismo determinado. La utilización del guarismo es una constante en este libro (Así ocurre en los poemas V - XVII - XX. Aquí el número es el protagonista) (Martos, et al. 245)

Martos y Villanueva reflexionan además sobre Trilce LV:

El tercer apartado tiene una semejanza con la poesía expresionista alemana, en especial con la de George Trakl, aunque en la época de expresionismo (de 1906 en adelante) no hubo ningún contacto entre los escritores españoles y alemanes; se trata más que nada de un “espíritu de época” del que Vallejo participaba. En el párrafo que comentamos son de raíz expresionista los vocablos uñas destronadas, zarros, zumbido de moscas/ cuando hay muerto; pero más que los vocablos sueltos, la combinación sintáctica de los mismos no crea un clima negativo, donde los elementos oscuros, aquellos que hacen daño, predominan señalando la destrucción inherente. De todo esto queda una pena clara esponjosa que aparece complementada con cierta esperanza, Vallejo ha visto con mucha precisión la vecindad del hospital con la muerte (Martos, et al. 273).

Martos y Villanueva reflexionan además sobre Trilce LXXV:

Este texto está lleno de oposiciones; dentro de ellas, el contraste mayor es el de muerte y vida con el que Vallejo enfrenta a sus compañeros considerándolos muertos. Este confundir la existencia con la muerte tiene su razón de ser en la quietud vegetativa, reposo intelectual en que encuentra sumidos a los antiguos compañeros (Martos, et al. 356).

(...)

El tercer acápite insiste aún más en la idea del transcurrir inútil, jugando con la imagen lenta y suave de las ondas que van agotando la existencia de quienes estuvieron obligados a la actividad artística. La voz impunemente sugiere que esos vivos cadáveres no han sufrido el necesario castigo, el ritual de la purificación. Sólo en el diálogo de oposiciones, bordes enfrentados en circunstancias especiales, estos difuntos se transfiguran y apenas atisban la verdad que ya no les pertenece. Como ha dicho Neale Silva, la sexta cuerda equivale en este caso al sexto sentido, sinónimo de intuición poética (Martos, et al. 357).

En estos versos de Trilce LXXV, ambos investigadores destacan la contradicción y el absurdo y las paradojas que Vallejo plantea y en las que sintonizaría básicamente con el dadaísmo. Es decir, de la misma forma en que el poeta se vale de otras vanguardias, en esta ocasión, él utiliza el dadaísmo para la registrar la realidad no como es sino como la interioriza sin filtrarla ni articularla en términos lógicos.

Los versos de Trilce LXXV utilizan el dadaísmo no para obedecer a un manifiesto estético, sino para ejercitar un método: un método que registre los síntomas de una

imaginación que a veces actúa por su propia cuenta, muy al margen de los propósitos del creador.

Acaso Vallejo habría sido más vanguardista que los vanguardistas desde que su vanguardia no eran tópicos ni manifiestos sino un método para plasmar un mundo interior que si no se entendía al menos sí podía registrarse). En suma, en Vallejo no puede hablarse de poética (tal como se ha definido). Porque él no está analizando los mecanismos de la propia poesía, él sólo vive la poesía, o testimonia una vivencia donde la poesía va dándose por su propio peso sin reflexionar mucho sobre sus procesos de generación. Vallejo no piensa en los mecanismos de su poesía; sólo pretende ir captando el transcurrir de su pensamiento y así registrarlo; transcurrir mental que sigue su propio derrotero cuando no ha sido aprehendido por la razón. El poeta busca captar sus procesos mentales en esa etapa, en la de una previa a cualquier filtro racional.

Ricardo González Vigil

Ahora corresponde profundizar en el análisis de González Vigil sobre Trilce.

González Vigil nos dice sobre Trilce I

...No podemos quedarnos a leer Trilce I como un paisaje y nada más (a pesar de creerlo así Corpus Barga). El guano y las islas, etc., asumen connotaciones más complejas , al vincularse simbólicamente a lo humano: “testar” (“dar testamento”,

“hacer testamento”, o “pensar”), “insular corazón (el corazón como una isla) y “línea mortal del equilibrio” (no un mero accidente geográfico)(González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 228)

Coincidimos con González Vigil en que Trilce I no puede interpretarse solamente como la descripción de un paisaje. Más bien, los elementos de ese paisaje son recursos utilizados por el poeta para representar vivencias y todo un estado interior. Higgins está de acuerdo con González Vigil en que en Trilce I Vallejo no busca sólo quedarse en dibujar un paisaje:

Las islas son intuiciones fragmentadas de un orden oculto que se destacan del flujo informe de la vida y se juntan en un espíritu. El poeta quiere que se permita a las islas dar su testimonio, que su visión emerja por encima del ruido que amenaza con ahogarla. La sintaxis ambigua del segundo verso y la ambigüedad del verbo “testar” permiten una segunda interpretación complementaria: el poeta quiere también legar islas, quiere dar su visión al mundo en forma poética.

En la segunda estrofa el poeta suplica una tregua del ruido, pide que se tome en consideración su necesidad de soledad para concentrarse en su visión, puesto que este momento propicio pasará pronto, puesto que la visión es fugaz y debe ser captada antes de que se le escape. Si se le concede la soledad, podrá “aquilatar” su visión, podrá valorar este momento significativo (Higgins 462):

Por su parte, González Vigil hace un breve recuento de las lecturas hechas por algunos investigadores sobre Trilce I:

Algunas interpretaciones privilegian el simbolismo de temática literaria tratando como una “poética” o un “manifiesto” a Trilce I (cf. Mc Duffie y S. Hart). Larrea vinculó Trilce I con Trilce XLVII, donde “islas” resultarían los integrantes del “archipiélago” familiar, prometiendo una lectura que nunca desarrollo... (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 228)

Anteriormente, González Vigil destacó el verso «línea mortal del equilibrio» (César Vallejo, «Trilce I», Versos 18). Y este verso podría hacer referencia a la cordura que el poeta trata de mantener en medio de tanto caos, esa cordura que estaría representada por las islas en medio de las mareas del caos.

A aquella línea mortal del equilibrio nosotros la asociamos a la visión armoniosa destacada por Higgins al hablarnos de Trilce I:

...el poema I es una dramatización de la experiencia poética, del momento privilegiado en que el poeta capta esa armonía. En la primera estrofa Vallejo siente que la visión armoniosa empieza a manifestarse y protesta contra el ruido que se está produciendo en torno suyo y que amenaza con disolver su visión (Higgins 462)

La visión armoniosa es muy precaria, se sostiene sobre un frágil equilibrio que al poeta cuesta mantener dado el mundanal ruido que lo rodea. Y esa visión armoniosa nosotros la asociamos a la consciencia organizadora que es propia de Vallejo y que González Vigil subraya, y que también puede ser asumida como

aquella que comprende y vive esa permanente tensión entre ese anhelo de reconciliación y de absoluto y ese ruido que no da tiempo para reflexionar:

En lo tocante a la consciencia organizadora de Vallejo, repárese en la afinidad entre el “yo no sé” del primero verso de Los Heraldos Negros y el “Quien” enigmático del primer verso de Trilce (cf. Coyné, 1957, p.82). ¿No será que la “bulla” y los “soberbios bemoles” son una nueva versión de los “golpes” que sacuden nuestra existencia? (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 229)

En todo caso, en Vallejo hay una consciencia de caos interior que siente debe volcar en Trilce. Pero, al mismo tiempo, como ya antes indicamos, si no en el plano de certeza, sí en el de anhelo y de necesidad o quizás de nostalgia, el poeta por lo menos conjetura sobre una dimensión de armonía; dimensión que pareciera vislumbrar por momentos, visión que en el poeta se le suscita como precaria y difusa y que quiere conservar el mayor tiempo y que por ello desea despejar todo ruido que le interrumpa el estado de contemplación ante esa visión.

De allí que, en particular en Trilce I, percibamos esa tensión entre esa contemplación de un orden oculto (una armonía o equilibrio interior siempre escurridizo) y entre el ruido y el caos del mundo interior (o el ruido o el caos con los que percibe el mundo exterior dado el estado de su mundo interior). De allí que el rapsoda reclame:

Quien hace tanta bulla y ni deja

Testar las islas que van quedando.

(César Vallejo, «Trilce I», Versos 1)

En todo caso, Trilce I es un testimonio de cómo César vive los golpes que sacuden la existencia. El escritor peruano refleja cómo se vive las pulsiones internas que lo envisten. Y por eso Vallejo protesta contra la bulla, pues quiere tranquilidad para la búsqueda de lo absoluto o captar sus ritmos interiores y plasmarlos de la manera más fidedigna y al menos tener alguna idea vaga de esa armonía interna siempre deseada pero nunca encontrada. Y en todo esto también habría una búsqueda de identidad, pues al intentar captar sus ritmos interiores, hay una pretensión por captar una dimensión auténtica suya, que a veces se confunden con las idas y venidas de las emociones y crisis del rapsoda peruano.

Y, en otro plano, si el poema liminar de Los Heraldos Negros ilustraba un lenguaje poético en parte endeudado con el Romanticismo y el Modernismo, y en parte ya personal e intransferible; ahora Trilce I nos enfrenta vigorosamente a un lenguaje poético radicalmente nuevo, sin antecedentes, donde los recursos vanguardistas (verso libre, disposición gráfica, uso de mayúsculas) llaman menos la atención que su complejidad léxica (con prosaísmos y coloquialismos: “Quién hace tanta bulla” y “un poco más de consideración”; junto con vocablos desusados y cultos-como “calabrina”, “hialóidea grupada” y “abozaleada”- y un neologismo -“tesórea”-), ambigüedad y semántica, y admisión de todas las vivencias y los objetos como poetizables (ya no hay “temas poéticos” y “no poéticos” por sí mismos) inclusive los tenidos por “feos” o “repulsivos” o “prosaicos”. Otro punto a considerar: de modo lejano, el poeta parece tener vestigios de la disposición de un soneto, no sólo

porque la tercera y cuarta estrofas son de tres versos, sino por la asonancia entre “quedando” y “temprano”, “tesórea” y “hialóidea”, en las dos primeras estrofas (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 229)

Es interesante constatar como González Vigil también encuentra un endeudamiento de Trilce hacia al romanticismo, al igual que Higgins, quien decía en un párrafo ya citado:

A primera vista Trilce, de César Vallejo, parece un libro radicalmente nuevo, lejos en su novedad expresiva y en su hermetismo de la poesía aparentemente clara y convencional de Eguren. En realidad debe mucho a la tradición simbolista. (Higgins 452-453)

Por ende, sospechamos, González Vigil menciona la deuda de Trilce con el Romanticismo (y acaso más específicamente con el simbolismo) por esa noción tan propia de Vallejo de entenderse a sí mismo (quizás no de forma consciente o teórica sino ya en su propia práctica poética) como un poeta vidente que sólo sintoniza con las frecuencias del entorno y la transmite. Pero si el romanticismo potencia esta visión del poeta y de la poesía como simple radares de las frecuencias de una creatividad ingobernable, a tal visión el simbolismo la potencia al máximo y las vanguardias (al menos las trólicas) la llevan al paroxismo. De esa forma, una de las razones por las cuales Vallejo es tan vanguardista es por llevar al romanticismo y, quizás más exactamente, al simbolismo a extremos inéditos: si Vallejo era un simple intérprete pasivo de una creatividad que le era ajena y que

acaso era ya otro, entonces para que entorpecerla intentando hacerlo inteligible o depurándola racionalmente... Por el contrario, a esa creatividad había que liberarla en su estado más elemental para no distorsionarla y para conservarla en estado más auténtico. Por eso Vallejo resulta tan vanguardista. Y, por lo mismo, Higgins y González Vigil coinciden en la deuda de Trilce con el romanticismo y el simbolismo.

Nos parece interesante también lo destacado por González Vigil: «Trilce I nos enfrenta vigorosamente a un lenguaje poético radicalmente nuevo, sin antecedentes, donde los recursos vanguardistas (verso libre, disposición gráfica, uso de mayúsculas) llaman menos la atención que su complejidad léxica (con prosaísmos y coloquialismos...) ambigüedad y semántica, y admisión de todas las vivencias y los objetos como poetizables (...) inclusive los tenidos por “feos” o “repulsivos” o “prosaicos»(González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 229). Tales recursos vanguardistas son los más idóneos para reproducir fielmente esa creatividad que está desbocada y que es ajena al propio creador y que sólo debe ser expresado en su estado más primordial. Asimismo, tales recursos son los más idóneos para plasmar el absurdo, no como concepto a discernir, sino como experiencia a reproducir; son los más idóneas demás para registrar y seguir el ritmo de procesos mentales muy sinuosos, accidentados y no siempre lineales (procesos que son así por haber pasado por el filtro de la razón)

A continuación, González Vigil selecciona algunos versos de Trilce II para analizarlos.

Escrito en la cárcel, es decir entre noviembre de 1920 y febrero de 1921 (Espejo, pp 99 y 123). Origen que se percibe en los versos 2-4, comentados por Monguió: “El tiempo transcurre para él en cierto momento de la vida con la misma lentitud que el achicada aburridamente por el soldado, un policía o un preso que hace funcionar a mano una chirriante bomba durante un mediodía caluroso, con uno de esos colores que le hace a uno creer que el tiempo está detenido en ese establecimiento que como tantos cuarteles o cárceles o internados tiene ese olor institucional, ese relente mingitorio y a desinfectante inconfundible” (1960, p. 120) (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 230)

La inmovilidad -monotonía- del tiempo (y el mediodía semeja un “tiempo” inmóvil) y, en general, la tiranía del tiempo como otro tipo de cárcel que sufre el ser humano, ha sido comentada por Monguió, Coyné, Iberico, Larrea, Neale-Silva, J.M. Oviedo y Escobar, entre otros (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 230).

En estos versos de Trilce II, cabe destacar el registro del tiempo. Pero se trata del tiempo tal como se vive (no tal como transcurre). Y, en general, nuestras percepciones de las cosas o experiencias tal como las vivimos no siempre están sujetas a nuestro control; más bien, están sujetas a múltiples variables, de las que no siempre somos del todo conscientes (emociones, alteraciones, circunstancias). Así las cosas, en los mencionados versos, Vallejo vive el tiempo lento y detenido, aun cuando ese tiempo se reduzca sólo a minutos o a meses, pero por su

monotonía, distintos lapsos siempre se viven igual, de allí que sea más propio referirse a un tiempo tal como lo vive la psiquis y no tal como respondería a la realidad. Y en ese sentido los recursos vanguardistas son los más idóneos para proyectar este tiempo psíquico; pues sólo en la psiquis puede registrarse el contrasentido de un tiempo absurdo imaginado como inmóvil para intentar representar la impaciencia con que se viven los periodos en la cárcel...

González Vigil también comenta Trilce XIX:

...Aquí apuntemos que su tema es la Esperanza o Hélpide (tema fundamental en varios textos de Trilce, como ha enfatizado Larrea). Las alusiones a la mitología griega (la diosa Hélpide) y a la vida de Cristo (versos 4-8 y 19: la vaca y el asno de Belén, el gallo de la Pasión, el anunciador arcángel San Gabriel y la Virgen María) están al servicio de un mensaje humano y humanizador, sólo a nivel terreno, sin dimensión religiosa, como ha aclarado Abril, apuntando que “por vez primera” Vallejo aplica el “método dialéctico hegeliano” que caracterizaría a sus poemas escritos en Europa (Abril, 1980, p. 36). Nótese que, inclusive, las referencias evangélicas van en minúscula (como “sustantivos comunes”, usados cual imágenes de algo que cubrirá una función redentora en reemplazo de la virtud teologal cristiana de la Esperanza, algo que ya no es religioso ni ultraterreno) (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 274-275).

A partir del anterior párrafo confirmamos de nuevo que si Vallejo ahonda en su caótica subjetividad es porque al menos siente la necesidad si no de un absoluto, sí de una esperanza. Por otra parte, el poeta intuye que debe desahogar su vorágine

interior, cual purificación, para encontrarse consigo mismo, con su mismidad, y al hallar su mismidad, que bien podría su ser más hondo en su estadio más primigenio. Vallejo intuye que ahí podría hallar la serenidad y el equilibrio necesario, algo que acaso sería un indicio de trascendencia, de orden subyacente de la creación.

Gonzalez Vigil, a continuación, analiza la segunda estrofa de Trilce XIX:

En la segunda estrofa, Vallejo dignifica la pureza y la inocencia de las funciones orgánicas (tema liberador del cuerpo, de lo somático); cfr Trilce I). En la estrofa tercera, se espera pasar de lo negativo (“el sin luz amor, el sin cielo, / lo más piedra, lo más nada” hasta lo positivo en sumo grado (“la ilusión monarca”), en convergencia con Trilce XVI y XXXVI. Y en la estrofa quinta cancela los mitos religiosos (griego y cristiano), porque ya no hay Cielo donde subir, o Infierno donde bajar (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 274-275).

Nosotros complementaríamos lo dicho por González Vigil acerca de « la pureza y la inocencia de las funciones orgánicas » (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 274-275), respecto a la segunda estrofa de Trilce XIX. Vallejo tiene la capacidad interiorizar una subjetividad pura (como la de un niño) y desde esa subjetividad mirar y plasmar las realidades más grotescas o prosaicas. Y en este rasgo vallejiano detectamos el ultraísmo, vanguardia cuya mayor aspiración era apreciar la realidad a través de una mirada virginal sin ideas pre concebidas. Y, por ende,, creemos, si no en la estética, sí en la pretensión, en la segunda estrofa de Trilce XIX,

bien podría estar presente el ultraísmo, dada la inocencia con que la segunda estrofa es descrita. Por ejemplo, el vocablo «excrementido» posee resonancias infantiles, como si hubiese sido pronunciado por un niño que aún no ha aprendido a hablar bien. Y en esa capacidad del vate peruano de interiorizar la psiquis de un infante, creemos percibir esos instantes en las que César por lo menos vislumbra ese anhelo de una visión armónica del mundo, o la necesidad de tal visión. Es como si Vallejo se retrotrajera a la niñez y ahí encontrara si no respuestas a sus dudas sí un consuelo y la calidez para al menos captar lo señalado por González Vigil: «Un mensaje humano y humanizador, sólo a nivel terreno, sin dimensión religiosa»(González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 274-275). Por otra parte, en «la pureza y la inocencia de las funciones orgánicas » (González Vigil, Obras Completas. Tomo I, 274-275), algo subrayado por González Vigil, creemos entender la representación vía la somatización de un proceso liberador y purificador para alcanzar un estado que al rapsoda lo predispondría a ser más receptivo a un orden subyacente a todo lo creado.

En otros trabajos, González Vigil analiza las razones de «la enorme discrepancia de las lecturas (a Vallejo) » (González Vigil, Retablo de autores peruanos, 320-321)

Y este investigador alude como primera razón la inútil pretensión de encasillar a Vallejo y a su obra dentro de alguna ortodoxia ideológica. Así, el investigador escribe:

- a) La tendencia a esquematar la visión del mundo de Vallejo, encasillándola ideológicamente, sin darse cuenta que sus páginas poseen una acusada complejidad (muy ricas y densas al retratar la condición humana con sus limitaciones y anhelos, herida e incertidumbres) libres de toda ortodoxia, creyente o atea, metafísica o materialista. Vallejo, al menos como poeta, no resulta nunca un católico sin fisuras, ni un escéptico consecuente, ni un marxista dogmático, aunque pueda afirmarse que interviene mucho en Los heraldos negros su formación católica, que el escepticismo amenaza triunfar en Los heraldos negros y estalla en Trilce, y que el marxismo impregna bastante Poemas humanos y España, aparta de mi este cáliz. Lo propio de Vallejo es cuestionar, dramatizar, cavilar interrogaciones y posibles respuestas; nunca, en su poesía, pontificar, imponer, simplificar ideológicamente el enigma de la existencia. (González Vigil, Retablo de autores peruanos, 320-321)

Coincidimos con González Vigil: a Vallejo y a su obra no se les puede enclaustrar dentro de un esquema ideológico o confesional determinado. Puesto que él era un hombre lleno de contradicciones, tal como lo menciona González Vigil: «Vallejo, al menos como poeta, no resulta nunca un católico sin fisuras, ni un escéptico consecuente, ni un marxista dogmático »(González Vigil, Retablo de autores peruanos, 320-321). Entonces, ante tantas contradicciones, ¿desde qué clave entender la poesía del escritor peruano? Desde la clave no de sus ideas sino de su estructura mental y de sus elementos constitutivos, pues la estructura mental es la matriz donde se alojan incluso las ideas más variadas y contradictorias.

Posteriormente, Gonzales Vigil profundiza en otros de los motivos de las diferencias en las lecturas al rapsoda peruano:

- b) Olvidar que Vallejo evoluciona ideológicamente de modo considerable, si cotejamos los años de composición de Los heraldos negros (este poemario salió al público en 1919, con textos escritos entre 1915-1918, quizá con algunos añadidos de 1919), Trilce (editado en 1922, escrito en 1919-1922)... (González Vigil, Retablo de autores peruanos, 313-314)

Así las cosas, no se trata únicamente de que Vallejo en materia de ideas cae en contradicciones; sino que a esto se agrega otro elemento que incrementa la complejidad de la subjetividad vallejana: las ideas del poeta está constantemente evolucionando. Y además, tal como ya sugerimos antes, el plano ideológico no es el factor más adecuado para establecer qué es lo permanente en el rapsoda peruano. Por tanto, volvemos a insistir, cualquier constante en Vallejo pasa por analizar no sus ideas sino su estructura mental, la matriz donde habita su caótica interioridad y esas contradicciones con las que César lidea y trata de superar para llegar a un más allá (un absoluto, un orden subyacente del mundo) que jamás se alcanza ni se resuelve pero que al menos se queda en una esperanza laica, aunque con resabios o resonancias místicas que se quedan en lo terrenal, pero a las que bien podría detectársele ciertos resabios cristianos.

Y esto nos lleva a las reflexiones de González Vigil sobre el vínculo entre la obra vallejana y el cristianismo. Y en ese sentido, dicho crítico literario profundiza en

las reflexiones de Hedvika Vydrová, quien habla de «“cuatro campos fundamentales” uso y significado de las referencias cristianas en Los heraldos negros»(González Vigil, Retablo de autores peruanos, 320-321). Y estos campos son los siguientes:

Hedvika y Vydrová ha sabido deslindar “cuatro campos fundamentales “de uso y significado de las referencias cristianas en Los heraldos negros:

- 1) “Sirven para evocar cierta atmósfera pastoril, teñida de nostalgia o melancolía”;
- 2) “Sirven fondo contrastante a la expresión de un sensualismo crótico exacerbado y refinado. Hay cálices y ostias de las comunicaciones amorosas...”;
- 3) “Forman parte de la vida cotidiana y familiar”;
- 4) “Son expresión de un concepto contradictorio e inestable del mundo, de la aprehensión lenta, difícil y dolorosa de la realidad por parte del poeta”

Valga la aclaración sobre el párrafo anterior, si bien ahí hace referencias a cuatro campos fundamentales de las referencias cristianas en Los heraldos negros, algunos de esos campos pueden también aplicarse a Trilce. Por lo menos, serían aplicables los puntos 1, 3 y 4 señalados por Hedvika Vydrová, y más aún, nosotros pondríamos especial énfasis en el punto 4. Según presumimos, varias de las contradicciones en Vallejo se explicarían porque muchos elementos que en el Cristianismo estaban articulados, fuera de él se hallan dispersos y empujando en direcciones opuestas; como, por ejemplo, esa noción del ser humano un cuerpo, alma y espíritu (y ésta última es reemplazada por la esperanza, según algunos

versos trílricos antes desarrollados); noción que de una u otra forma respondían a la estructura mental del rapsoda. De allí que en Vallejo hubiese siempre una sensación de contradicción e inestabilidad en el mundo, y esto debido a una ruptura que el poeta sentía respecto a varias dimensiones dentro de él. Y que, como ya antes sugirió González Vigil, cualquier ortodoxia ideológica (como el marxismo) o religiosa (como el cristianismo) siempre las asumirá a medias y de forma ambivalente. En suma, dentro del cristianismo, Vallejo percibía dimensiones suyas que no se integraban y que escapaban a sus manos, y que bien podrían estar en el trasfondo de su concepción de la creatividad concebida como ingobernable.

Por otra parte, Vydrová destaca:

Queda por fin, el último caso, el de los poemas en que el cristianismo no es mero ingrediente estético y esteticista que le ayuda al poeta a expresar cierta atmósfera (de voluptuosidad pecadora, por una parte, y de nostalgia –sea común, impersonal: del día que se va, del tiempo que huye, del amor que se muere; sea teñida de vivencia personal: añoranza del ambiente paternal y maternal-por otra), sino sirve de punto de salida para un cuestionamiento múltiple –ontológico y gnoseológico– de la realidad, de la posibilidad de aprehenderla y conocerla. (Cit. en González Vigil, Retablo de autores peruanos, 320-321).

Con respecto al párrafo anterior, coincidimos con González Vigil: para Vallejo, el cristianismo no es una estética ni un estilo. Tampoco propiamente una convicción (al menos por la etapa de Trilce), dadas las contradicciones del poeta. Pero en el

escritor peruano el cristianismo podría considerarse una suerte de marco (o telón de fondo) no para brindar respuestas, sino para plantear interrogantes y procesarlas, aun cuando nunca se resuelvan.

Por otro lado, en Vallejo, al cristianismo también podría considerársele un prisma a través del cual el vate miraba el mundo.

En ese orden de ideas, en Vallejo, el catolicismo subyacía como una matriz mental, como algo inconsciente, que al vate le permitía aprender y conocer la realidad, para decodificar un mundo interior caótico al que vía el cristianismo quizás Vallejo no llega a entender, pero que al menos urge al poeta con todo su sentido y su absurdo. En esa misma línea, González Vigil categoriza al Dios Cristiano en Vallejo como un arquetipo:

Con cierta licencia podríamos decir que la relación del poeta con el Dios cristiano representa un arquetipo de todo aquel relacionamiento constante entre el yo del poeta y el mundo circundante (...) Es como si la idea de Dios -un Dios personificado- se encontrara en el centro del mundo vallejiano (Cit. en González Vigil, Retablo de autores peruanos, 321)

Por su parte, González Vigil encuentra otras formas en que las referencias religiosas están presentes en Vallejo y en su obra:

Lo interesante es que Vallejo emplea abundantes referencias religiosas para pintar la supervivencia del mundo andino y su anhelo de resurrección sociocultural

(ligable al concepto de trastorno apocalíptico y mesiánico, a lo que en quechua sería un “pachacuti”) (González Vigil, Retablo de autores peruanos, 324)

Monique J. Lemaitre

Ahora recordemos que en el capítulo IV remitimos a Monique J. Lemaitre y su interpretación de Trilce V. Ahí subrayamos que “las propensiones de trinidad” resultan fundamentales para dilucidar la forma mentis (trinitaria) de Vallejo.



Bibliografía

Abril, Xavier. «Estimativa y universalidad de César Vallejo». César Vallejo. Comp. Julio Ortega. España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 219 - 224.

Abril, Xavier. Exégesis Trilíca. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1980.

Becerra, Trinidad. «Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Burger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

Calderón Gómez, Jorge. «Las vanguardias históricas en perspectiva». Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas 12 [Julio-Diciembre 2005]: 85-110

<<http://www.ucm.es/info/nomadas/12/jcalderon.html>>

Catecismo de la Iglesia Católica. El Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, ¿año? Portal del Vaticano. Web. 7 Febrero 2012.

http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p1s2c1p6_sp.html

Coyne, Andre. «César Vallejo, Vida y Obra». César Vallejo. Comp. Julio Ortega.

España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 17 - 60

De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de Vanguardia. Volumen I.

Volumen II. Volumen III. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Eco, Umberto. Obra Abierta, forma e indeterminación en el arte contemporáneo.

Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965.

Encuentros Multidisciplinarios 1 (Enero-Abril 1999):4-5.

<http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistanº1/Manuel%20Alfonseca.pdf>

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89558391522443262309179/p0000001.htm?marca=López%20Lenci#0>

Escobar, Alberto. Cómo leer a Vallejo. Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973.

Espejo Asturriaga, Juan. César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923. Lima:

Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.

Fernández Moreno, César. Introducción a la Poesía. México: Fondo de Cultura

Económica, 1962.

Ferrari, Américo. «Poesía, teoría, ideología». César Vallejo. Comp. Julio Ortega.

España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 391 – 403

González Vigil, Ricardo, ed. y comp. César Vallejo. Obras Completas. Tomo I.

Lima: Ediciones del Centenario del Banco de Crédito del Perú, 1991.

González Vigil, Ricardo. Poesía Peruana Vanguardista. Lima: Fondo Editorial

Cultura Peruana, 2004. 9-15.

González Vigil, Ricardo. Retablo de autores peruanos. Lima: Ediciones Arco Iris,

1990.

Guillón, Ricardo. «Esteticismo y Modernismo». Cuadernos Hispanoamericanos

212-213 [Agosto-Septiembre 1967]: 373-387.

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p235/0036527450007056>

[2975635/209956_0033.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p235/0036527450007056)>

Higgins, James. César Vallejo en su Poesía. Lima: Seglusa Editores, 1989.

Higgins, James. «Vallejo y la tradición del poeta visionario». César Vallejo. Comp.

Julio Ortega. España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 449 – 467

Jurado Párraga, Raúl. «El Vanguardismo en Latinoamérica (visión panorámica y

lectura preliminar)». Revista Hispanoamericana de Literatura 4 [Diciembre

2003]: 115-152

- Larrea, Juan. «Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo». César Vallejo. Comp. Julio Ortega. España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 119 - 152
- Lauer, Mirko. «La Poesía Vanguardista en el Perú». Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 15 [1er Semestre de 1982]: 77-86
- Lauer, Mirko. La polémica del vanguardismo 1916-1928. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.
- Lemaitre, Monique. Viaje a Trilce. México: Plaza y Valdés Editores, 2001.
- Martos, Marco y Elsa Villanueva. Las Palabras de Trilce. Lima: Seglusa Editores, 1989.
- Mongiú, Luis. La poesía postmodernista peruana. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. 9-25.
- Neale-Silva, Eduardo. César Vallejo en su fase trícica. España: The University of Wisconsin Press, 1975.
- Neale-Silva, Eduardo. «Visión de la vida y la muerte en tres poemas trícicos de César Vallejo». César Vallejo. Comp. Julio Ortega. España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 265 - 287
- Núñez, Estuardo. Panorama actual de la Poesía Peruana. Lima: Editorial Antena, 1938.

Orrego, Antenor. Mi encuentro con César Vallejo. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1989.

Orrego, Antenor. «Palabras prologales». César Vallejo. Comp. Julio Ortega. España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 199 - 209

Ortega, Julio, ed. César Vallejo. España: Taurus Ediciones S.A., 1981.

Oviedo, José Miguel. «Vallejo entre la vanguardia y la revolución». César Vallejo. Comp. Julio Ortega. España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 405 - 416.

Paoli, Roberto. Mapas anatómicos de César Vallejo. Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, ¿año?

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1974.

Platón. Obras completas de Platón. Tomo V. Traductor: Patricio De Azcárate. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.

<<http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05009.pdf>>

Reverte Bernal, Concepción. Fuentes Europeas-Vanguardia Hispanoamericana. Madrid: Editorial Verbum, S.L., 1998.

Santa Biblia: Versión Jerusalén. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.

Schwartz, Jorge, ed. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Madrid: Editorial Cátedra, 1994.

Silva-Satisteban, Ricardo, ed. y trad. Stéphane Mallarmé. Poesías. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Spidlík, Tomás. «Antropología Cristiana». Diócesis de Mendoza: Secretariado de Espiritualidad. Diócesis de Mendoza (Argentina). ¿Fecha? Web. 7 Febrero 2012.

<<http://www.secretariado.com.ar/files/LA%20ANTROPOLOG%C3%8DA%20CRISTIANA.pdf>>

Vallejo, César. Poemas completos. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú Ediciones-Cope, 1998.

Vegas García, Irene. Trilce, estructura de un nuevo lenguaje. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1982.

Verani, Hugo. «La heterogeneidad de la Narrativa Vanguardista Hispanoamericana». Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 48 [2do Semestre de 1998]: 117-127

Verani, Hugo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos). México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Videla de Rivero, Gloria. Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.

Vitier, Cintio. «La religiosidad. César Vallejo». César Vallejo. Comp. Julio Ortega.

España: Taurus Ediciones S.A., 1981. 383 – 389.





